

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE PINTURA**



**TESIS DOCTORAL**

**La temporalización del espacio:**

**nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza**

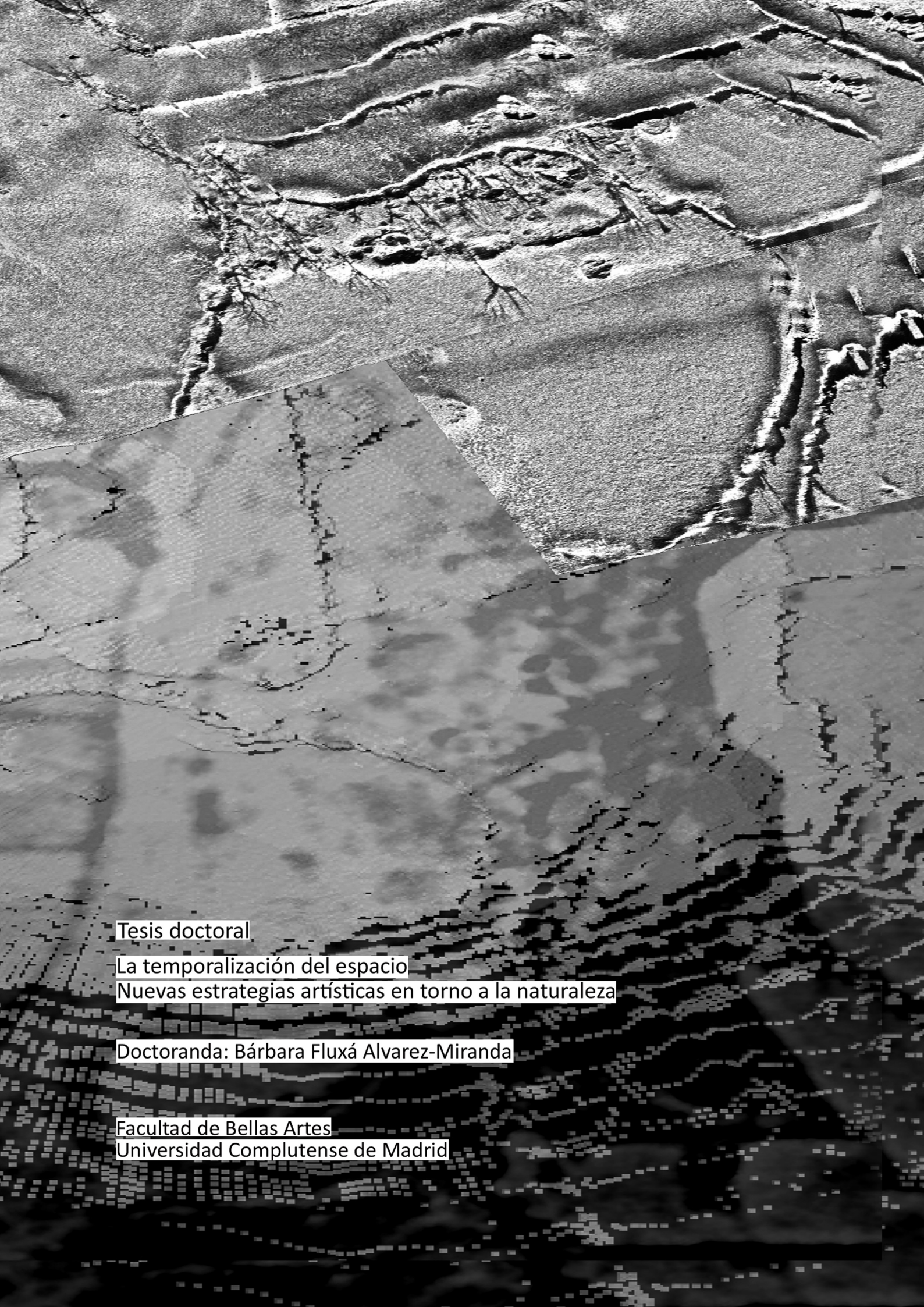
**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA**  
**PRESENTADA POR**

**Bárbara Fluxá Álvarez-Miranda**

Director

Josu Larrañaga Altuna

**Madrid, 2015**



Tesis doctoral

La temporalización del espacio

Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza

Doctoranda: Bárbara Fluxá Álvarez-Miranda

Facultad de Bellas Artes

Universidad Complutense de Madrid









*Dedico estas modestas páginas,  
de inabarcables tiempos y perturbadores espacios,  
con todo mi corazón y profundo agradecimiento  
a mis padres Carmina y José María y, muy especialmente,  
a mi compañero Antonio y a nuestro hijo Nico,  
por su infinito apoyo, prolífica entereza  
e inmensa generosidad.*

(40°28'25"N/03°34'40"W, 14:42:08, 20/5/2015)

La temporalización del espacio  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza



## INDICE:

<b>RESUMEN - ABSTRACT.....</b>	<b>I-XII</b>
--------------------------------	--------------

---

**PRIMERA PARTE: LA TEMPORALIZACIÓN DEL ESPACIO.**
**1. JUSTIFICACIÓN SOBRE EL CONTENIDO Y CARACTERÍSTICAS DE LA TESIS**

1.1. Motivación.....	1
1.2. Objetivos e hipótesis.....	7
1.3. Interés de la investigación para la comunidad científica.....	9
1.4. Características de la tesis y metodología de trabajo.....	10

**2. CONTEXTO SOCIOCULTURAL DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN TORNO A LA PROBLEMÁTICA ACTUAL ENTRE CULTURA Y NATURALEZA.**

2.1. Apuntes sobre el imaginario espacio-temporal de la cultura contemporánea.....	14
2.2. Nuevas alianzas entre cultura y ciencia como paradigma ético-social frente a la naturaleza.....	23
2.3. El papel del arte y la estética en la sociedad hipermoderna del capitalismo globalizado.....	31
2.4. Presentación de algunas de las estrategias del arte contemporáneo con respecto a la problemática actual entre cultura y naturaleza.....	36

---

**SEGUNDA PARTE: NUEVAS ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS EN TORNO A LA NATURALEZA.**
**CASO DE ESTUDIO 1:**

<b>LA ESTRATEGIA DE MARK DION. ENTRE LA ARQUEOLOGÍA Y LAS CIENCIAS NATURALES.....</b>	<b>41</b>
---	-----------

**1. Presentación del artista: Mark Dion**

1.1. Ámbito conceptual de investigación artística.....	43
1.2. Breve biografía profesional.....	46

**2. Presentación caso de estudio: Neukom Vivarium, 2006**

2.1. Descripción de la obra.....	49
2.2. Datos técnicos de la obra.....	50
2.3. Imágenes y referencias documentales de la obra.....	51

**3. Obras del artista relacionadas con el caso de estudio**

3.1. <i>Neptune's Vault. A Voyage to the Bottom of the Canals and Lagoon of Venice</i> , 1996-98.....	57
3.2. <i>Tate Thames Dig</i> , 1999; <i>Tate Thames Dig-Locker</i> , 2000.....	60
3.3. <i>Rescue Archaeology. A Project for the MoMA</i> , 2004-05.....	62
3.4. <i>The Project for the Antwerp Zoo</i> , 1993; <i>The Library for the Birds of Antwerp</i> , 1993.....	64
3.5. <i>A Yard of Jungle</i> , 1992; <i>Great Munich Bug Hunt</i> , 1993.....	71
3.6. <i>Oceanomanía: Souvenirs of Mysterious Seas</i> , 2011.....	73

**4. Interpretaciones derivadas de la estrategia de Mark Dion**

4.1. La naturaleza y la historia natural como génesis de la obra de arte.....	81
4.2. Trabajando entre el arte, las ciencias y el museo.....	82
4.3. La conciencia ecológica en torno a la conservación de las especies.....	86
4.4. La naturaleza taxonomizada: entre la biología, el archivo y el museo.....	89
4.5. La exhibición del proceso de creación como obra de arte.....	95
4.6. La colección alegórica y la estética de la ruina.....	98
4.7. La cultura material como objeto artístico y/o etnoarqueológico.....	102
4.8. La heterocronía, la historia y la memoria.....	105
4.9. La adquisición del rol del arqueólogo como estrategia de producción.....	110
4.10. La conservación museográfica y la vitrina como estrategia conceptual.....	111
4.11. La deconstrucción de la institución museo desde dentro.....	116
4.12. El arte político como herramienta de reflexión social y antropológica.....	121
4.13. Arte activista por la democracia cultural.....	124
4.14. El uso de la antropología social y el espacio geográfico.....	126
4.15. El artista nómada en la era global. La producción fuera del estudio.....	127

## CASO DE ESTUDIO 2:

### LA ESTRATEGIA DE IBON ARANBERRI. ENTRE LA CRÍTICA POLÍTICA Y LA ANTROPOLOGÍA..... 135

#### 1. Presentación del artista: Ibon Aranberri

- 1.1. Ámbito conceptual de investigación artística..... 137
- 1.2. Breve biografía profesional..... 140

#### 2. Presentación caso de estudio: (*Ir. T. nº 513*) *zuloa. Extended Repertory, 2003-08*

- 2.1. Descripción de la obra..... 143
- 2.2. Datos técnicos de la obra..... 145
- 2.3. Imágenes y referencias documentales de la obra..... 147

#### 3. Obras del artista relacionadas con el caso de estudio

- 3.1. *Luz sobre Lemóniz*, 2000-..... 153
- 3.2. *Naturaleza reducida a cultivo*, 1998..... 159
- 3.3. *Política hidráulica*, 2006..... 162
- 3.4. *Mar del Pirineo*, 2006..... 166
- 3.5. *Dam Dreams (Traversed)*, 2004-09..... 169
- 3.6. *Exercises on the North Side*, 2004-07..... 172
- 3.7. *Mirando a Madrid desde la distancia*, 2000..... 176
- 3.8. *Gramática de meseta*, 2010..... 180
- 3.9. *Found Dead*, 2007..... 183

#### 4. Interpretaciones derivadas de la estrategia de Ibon Aranberri

- 4.1. El formalismo anti-estético como lenguaje artístico crítico..... 189
- 4.2. El desplazamiento y la transición de la obra de arte contemporánea..... 194
- 4.3. Conceptualizaciones de un arte “ubicado” más allá del *site*..... 197
- 4.4. Del *site-specific* a la obra de “contexto” y “situación” ..... 200
- 4.5. La recodificación del paisaje como lugar antropológico..... 204
- 4.6. La caverna como tropo identitario..... 207
- 4.7. La revisión del mito de la montaña como paisaje sublime..... 211
- 4.8. Memoria e historia crítica como resistencia en tiempos de la globalización..... 213
- 4.9. Derribando la modernidad, una reflexión sobre el espacio capitalista..... 216
- 4.10. Arte, política, capital y territorio..... 219
- 4.11. El espacio-naturaleza como creación social..... 223

## CASO DE ESTUDIO 3:

### LA ESTRATEGIA DE OLAFUR ELIASSON. ENTRE LAS CIENCIAS Y LA FENOMENOLOGÍA..... 232

#### 1. Presentación del artista: Olafur Eliasson

- 1.1. Ámbito conceptual de investigación artística..... 234
- 1.2. Breve biografía profesional..... 236

#### 2. Presentación caso de estudio: *The Weather Project, 2003*

- 2.1. Descripción de la obra..... 240
- 2.2. Datos técnicos de la obra..... 241
- 2.3. Imágenes y referencias documentales de la obra..... 242

#### 3. Obras del artista relacionadas con el caso de estudio

- 3.1. *Untitled (Cliff)*, 1997; *Landscapes with Yellow Background*, 1998; *The Cave Series*, 1998..... 248
- 3.2. *The Curious Garden*, 2000; *The Mediated Motion*, 2001; *Psycho Physical Machine*, 2005; *Lava Floor*, 2002; *Riverbed*, 2014..... 252
- 3.3. *Cartographic Series IV*, 2007; *The Aerial River Series*, 2000; *The Fault Series*, 2001..... 256
- 3.4. *The New York City Waterfall*, 2008; *Reversed Waterfall*, 1998; *Vortex*, 1998; *Wave Machine*, 1995; *The Inventive Velocity*, 1998..... 260
- 3.5. *Camera Obscura for the Sky*, 1999; *Dream House*, 2007; *La situazione antispettiva*, 2003..... 265
- 3.6. *Your Atmospheric Colour Atlas*, 2009; *Your Rainbow Panorama*, 2006-11; *Beauty*, 1993..... 267
- 3.7. *Green River*, 1998-01; *Ice Watch*, 2014..... 271



<b>4. Interpretaciones derivadas de la estrategia de Olafur Eliasson.....</b>	<b>276</b>
4.1. La transformación consciente de la naturaleza a través de la ciencia y la tecnología.....	278
4.2. La apropiación de la naturaleza como escenario material, cultural y simbólico.....	282
4.3. La percepción del espacio como construcción socio-cultural concebida, vivida y percibida.....	284
4.4. La deconstrucción de la perspectiva central para reinventar la representación del espacio.....	288
4.5. El espectador consciente como coproductor de “mundo externo”.....	294
4.6. La temporalidad como aspecto inherente al espacio.....	298
4.7. La adquisición del método científico-dialéctico como estrategia de producción.....	305
4.8. Emulando los elementos y procesos de la naturaleza.....	310
4.9. El arte como dispositivo de concienciación sobre la actual crisis ecológica.....	314

---

## **GLOSA: CASOS PRÁCTICOS, EXPERIMENTACIONES Y OBRAS PROPIAS**

<b>INTRODUCCIÓN E INTENCIONES.....</b>	<b>323</b>
--	------------

### **1. Presentación de la artista: Bárbara Fluxá**

1.1. Breve biografía.....	325
---------------------------	-----

### **2. Presentación de casos prácticos, experimentaciones y obras propias**

2.1. <i>Paisaje cultural sumergido</i> , 2011.....	328
2.2. <i>Proyecto coche, excavando el final del S.XX</i> , 2010.....	340
2.3. <i>Claros en el bosque. Un viaje a la trasterminancia como acción pedagógica</i> , 2012-13.....	352
2.4. <i>Paisaje minado. Dibujando la destrucción de otro tiempo</i> , 2013.....	364

---

## **CONCLUSIONES**

1. Conclusiones sobre las relaciones y sinergias actuales entre Arte & Temporalidad.....	377
2. Conclusiones sobre las relaciones y problemáticas actuales entre Arte & Espacio-Naturaleza.....	379
3. Conclusiones sobre los lenguajes del arte actual empleados por las nuevas estrategias artísticas .....	381

---

## **REFERENCIAS CONSULTADAS**

<b>1. Referencias generales.....</b>	<b>385</b>
1.1. Libros, artículos por autores.....	387
1.2. Catálogos de exposiciones.....	399

### **2. Referencias específicas sobre los artistas.**

#### **2.1. Mark Dion**

2.1.1. Libros y artículos por autores.....	403
2.1.2. Catálogos de exposiciones.....	404
2.1.3. Páginas web destacadas.....	406

#### **2.2. Ibon Aranberri**

2.2.1.(a) Libros.....	407
2.2.1.(b) Artículos y medios de comunicación por autores.....	407
2.2.2. Catálogos de exposiciones.....	408
2.2.3. Páginas web destacadas.....	410

#### **2.3. Olafur Eliasson**

2.3.1. Libros, artículos por autores.....	411
2.3.2. Catálogos de exposiciones.....	411
2.3.3. Páginas web destacadas.....	412





## RESUMEN:

*La temporalización del espacio. Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.*  
Bárbara Fluxá.

### 1.1. Introducción.

El campo del estudio del paisaje y sus recursos es relativamente reciente, tanto en España como fuera de nuestras fronteras, pero goza de un prestigio internacional cada vez mayor, dada la actual concienciación de la sociedad sobre la correcta gestión e intervención de la naturaleza y sus ricos y limitados recursos. La distribución, el diseño y la planificación del territorio, tal y como se ha planteado hasta ahora por los arquitectos, agrónomos, ingenieros, geógrafos y urbanistas –a nivel global–, se viene realizando históricamente de un modo fragmentado, desde una perspectiva aislada e individualizada de cada materia, y atendiendo a las necesidades de las distintas disciplinas sin que dialoguen entre ellas ni con los principales agentes implicados: los propios habitantes (humanos y no-humanos) de los lugares que, en demasía, suelen sus necesidades dejarse silenciadas, al margen de los objetivos de la tecnocracia. Desde hace muy poco, estamos empezando a entender que todos estos campos de actuación e intervención sobre el paisaje –y sus distintos puntos de vista e intereses– deben de trabajar conjuntamente de un modo necesariamente holístico, a los que habría que añadir, además, las distintas disciplinas artístico-creativas, porque en cuanto al planeta Tierra se refiere, hoy ya sabemos, que el todo es algo más complejo que sus partes aisladas.

La sociedad ha desarrollado su vida interviniendo en el planeta de un modo muy paradójico, sin una clara conciencia de lo que se estaba produciendo, con cierta prepotencia y, lo que es más problemático, sin sopesar realmente las consecuencias. Se está interviniendo el espacio circundante –a diario, desde hace cientos de años– sin discutir previamente su propia naturaleza de un modo consensuado, interdisciplinar y en comunidad; de tal manera, que los cimientos ideológicos, culturales y teóricos que debemos tener sobre la naturaleza y el paisaje cultural, que producimos entre todos día a día, no se debaten suficientemente. Y, aunque los resultados de esta irresponsable actuación nos afectan a todos, a nadie parece importarle, por lo menos hasta hace escasas décadas. La toma de conciencia de las consecuencias de lo ya perpetrado: recursos agotados, entornos contaminados, especies extinguidas, degradación de hábitats, degradantes desigualdades sociales entre el “primer” y los “otros” mundos, y el compromiso ético, político y social hacia las generaciones futuras son fenómenos de reciente calado en el sujeto contemporáneo, pero sin embargo, una vez asimilados permanecen para siempre, porque son demasiado graves e intensas las consecuencias como para disiparse fácilmente.

Y, en este punto, es donde nos parece importante destacar que el arte aporta desde las prácticas contemporáneas nuevos mecanismos de interpretación e intervención en el paisaje, más allá de los bellos parques de esculturas. Con esta investigación queremos dar a entender que la práctica artística contemporánea, desde perspectivas fuera de lo exclusivamente artístico –insertada dentro de los comportamientos éticos y participativos propios de las comunidades científicas y técnicas– ayudaría a esta sociedad a poseer una visión más global de sus problemáticas y a encontrar soluciones quizá más integradoras. De hecho, son muchas las prácticas artísticas contemporáneas que se conectan e interrelacionan con las

nuevas propuestas de pensamiento ético-crítico o cosmovisiones simbólicas que se están proponiendo para dar respuesta a la actual crisis sistémica. A lo largo de esta investigación, hemos encontrado gran diversidad de estrategias artísticas en torno a la naturaleza que reclaman la participación del arte en la construcción de la sociedad y en la producción del espacio “público” como lugar donde desarrollar la vida en comunidad. Muchos artistas ponen en práctica estrategias de arte crítico, ético y, por qué no decir, político comprometido con la sociedad de nuestro tiempo. Así, promueven una profunda reflexión sobre la capacidad del arte de generar conocimiento y posibilitan la mediación cultural en la sociedad, porque quieren participar como agentes activos en la construcción de nuestro mundo. Para ello, la obra de arte crítica actual, en la que se centra esta investigación, se presenta ampliada en formato de proyecto, expandiéndola más allá del objeto artístico destinado al mercado y a la alta cultura. El artista contemporáneo es aquel que sabe que su papel no es el de observar —desde una posición privilegiada— una naturaleza fija (inexistente hoy), sino el de participar activamente (junto con el espectador y la sociedad) en una naturaleza cambiante, como un elemento más de ella, actuando —cual simbiote— para promover una sociedad más cercana a la colectividad, la cooperación y la solidaridad entre los humanos, y también entre estos y los no-humanos (plantas, seres vivos y materias inertes).

## 1.2. Objetivos y resultados.

Con respecto a la estructura de la investigación, esta tesis doctoral se vertebra fundamentalmente en base a tres casos de estudio —las prácticas artísticas de tres artistas contemporáneos— desarrollados en profundidad en la *Segunda Parte* de la investigación con el título *Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza*. A ella, precede una *Primera Parte. La temporalización del espacio*, donde se expone la *Justificación sobre el contenido y características de la tesis* junto con una breve presentación del *Contexto sociocultural del arte contemporáneo en torno a la problemática actual entre cultura y naturaleza*. Tras estas dos primeras partes, y previamente a las *Conclusiones* finales de la tesis, hemos querido incluir en nuestra investigación una *Glosa de Casos prácticos, experimentaciones y obras propias* en la que se presentan cuatro proyectos artísticos propios sobre el tema central de esta tesis para mostrar cómo a través de un lenguaje plástico la propia autora aborda los mismos temas que se trabajan en esta investigación desde un lenguaje científico y académico. Para terminar, incluimos un listado de *Referencias consultadas*.

Con respecto a los objetivos y resultados, tras realizar un exhaustivo viaje de exploración panorámico a través de las prácticas artísticas contemporáneas —fundamentalmente de las últimas tres décadas—, hay que destacar, en primer lugar, la gran hibridez y heterogeneidad detectadas en las estrategias de acercamiento al medio natural y sus conexiones con la cultura, la historia y la memoria. El arte contemporáneo parece que se acerca a las relaciones espacio/tiempo desde disciplinas tan diversas como la biología, la tecnología, la poesía, la ecología, la geopolítica, la industria militar, y un largo etcétera. Estudiadas todas ellas, hemos creído conveniente sintetizarlas en tres, ya que abordan el tema que nos ocupa desde tres perspectivas muy distintas: la historia, la antropología y la ciencia. Y éstas corresponden a su vez, respectivamente, a los tres casos de estudio principales: *Neukom Vivarium*, 2006, de Mark Dion; *(Ir. T. nº 513) zuloa. Repertory Extended*, 2003-08, de Ibon Aranberri, y *The Weather Project*, 2003, de Olafur Eliasson.

Así, los objetivos de esta investigación académica están fundamentalmente encaminados a explorar las prácticas artísticas que, en la actualidad, trabajan en torno a las problemáticas relaciones entre arte, cultura y naturaleza. Se persigue conocer en profundidad cómo otros artistas se enfrentan al espacio contemporáneo, sus actitudes, sus propuestas y sus resultados. Discernir cómo los artistas, hoy, interpretan el comportamiento de la sociedad con respecto a la naturaleza, de qué modo interpelan a la sociedad en busca de activar las conciencias, cómo se proyectan sobre el modo contemporáneo de habitar el mundo, y cómo la producción del espacio público (urbano, rural, industrial, natural) en la actualidad afecta a sus propias prácticas artísticas. El objetivo es saber qué es exactamente lo que les atrae del territorio, qué persiguen con este viaje de exploración, y qué tienen que decir al respecto, a su vuelta al espacio del arte y la cultura contemporánea.

### 1.3. Conclusiones.

En primer lugar, como conclusión primordial, debemos constatar que el ámbito de investigación que nos ocupa es tan heterogéneo y poliédrico como las distintas problemáticas relaciones que abarca: memoria/paisaje, sociedad postindustrial/medio-ambiente, tecnociencia/cambio climático, ideología identitaria/territorio geopolítico, ciencia/universo, el eterno dualismo sujeto/objeto o, en definitiva, la compleja experiencia de la configuración espacio/tiempo contemporánea. No pretendemos, por tanto, definir y sintetizar las nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza de un modo unívoco y uniforme, sino que proponemos tan sólo un listado taxonómico –necesariamente inconcluso– de las múltiples estrategias existentes.

El arte contemporáneo establece un acercamiento interdisciplinar profundo hacia la naturaleza para, desde la distancia crítica, adquirir una mayor perspectiva que enriquezca la mirada del artista y de la propia sociedad. Establece vínculos y redes con todas aquellas áreas de investigación que trabajan sobre el territorio, el paisaje o la naturaleza para entenderla e interpretarla –que no representarla en términos ilusionistas– como la sociología, la antropología, la geografía o la biología, y las ciencias, en general. Podemos determinar, por tanto, que las nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza poseen un alto grado de multidisciplinariedad propio de las metodologías y trabajo de campo que ponen en práctica.

Desde el punto de vista técnico-artístico, estas nuevas estrategias –dado el acercamiento a las metodologías científicas, por un lado, y, por otro, la pertenencia a la genealogía del arte Conceptual– nos proponen obras absolutamente mixtas e híbridas en sus lenguajes, sus materiales y sus técnicas. Se presentan bajo el formato genérico de instalación artística expandida, aunque habría que detallar qué materiales y técnicas han sido utilizados específicamente en cada una de las obras.

Pero, a pesar de esta gran complejidad y diversidad latente, tanto en las metodologías como en los formatos, existen tres grandes nexos discursivos comunes entre todas ellas que las vertebran y de algún modo cohesionan, que pasamos a comentar brevemente:

El primer nexo –y el que motiva el título de la tesis: *La temporalización del espacio*–, radica en el interés que tienen estas estrategias por considerar la dimensión temporal –en todas sus significaciones– como un fenómeno indivisible del espacio, considerado polimórfico y no-euclidiano. Estas prácticas defienden que no es posible, por tanto, concebir el espacio-naturaleza sin tener en cuenta su temporalidad cultural y simbólica inmanente, ya que la naturaleza posee un mundo histórico y experiencial oculto que representa el imaginario espacio-temporal de su época, y éste es precisamente el espacio simbólico –característico de todo espacio cultural– que ellos interrogan. El artista concibe el espacio más allá del plano de la geometría abstracta euclidiana, porque trabaja desde la convicción de que el espacio es permeable y está lleno de complejas temporalidades. El arte contemporáneo en torno a la naturaleza considera la temporalidad más allá del exclusivo “paisaje de la interioridad” propio de la modernidad y sus filósofos; y esta certeza se extiende unánime a todas las disciplinas del pensamiento desde finales del siglo XX. Y es que, hoy en la hipermodernidad, desde el mundo de las ciencias –como gran paradigma– han surgido grandes hallazgos con respecto a las relaciones espacio/tiempo y cómo estas condicionan al sujeto contemporáneo; como por ejemplo cierta tendencia en contra del modelo mecanicista newtoniano y de la visión estática cuadrimensional de Einstein, lo que definitivamente provocaría la crisis del punto de vista atemporal de la física clásica.

El segundo nexo, la persistencia por descifrar y resignificar el concepto o idea de naturaleza que posee la sociedad contemporánea, así como todos sus arquetipos: árboles de la vida, cuevas primigenias o sublimes puestas de sol. A través de las distintas interpretaciones –que cada caso de estudio nos ha proporcionado– obtenemos un amplio espectro de relatos y preocupaciones desplegadas en torno a la redefinición del espacio-naturaleza y sus distintas acepciones simbólicas en la cultura contemporánea. Los artistas entienden que el espacio-naturaleza se ha ido conformando, con el paso del tiempo –cientos de años–, en consonancia directa con las necesidades sociales, culturales, económicas, y políticas de la sociedad. Cada cultura o individuo configura su visión de la naturaleza en relación a su modo de habitar el mundo, lo que necesita de ella o cómo hace uso de la misma, son los condicionantes que determinan nuestra relación con la naturaleza. La naturaleza queda determinada, por tanto, por el equipaje cultural que transporte el diletante en su viaje; aunque existe un claro consenso en descartar la idea de naturaleza entendida como espacio prístino sin intervención humana, definitivamente, porque hoy ya no tiene sentido. Así, en función de quién mire, la naturaleza se manifiesta bajo formatos muy diversos: paisaje inmaterial, paisaje cultural, tropo identitario, lugar, escenario, mundo externo, construcción cultural, espacio geopolítico, territorio ...

Y el tercer nexo, para terminar, en cuanto al urgente debate que se plantea la sociedad contemporánea con respecto al espacio-naturaleza en términos medio-ambientales, de sostenibilidad y desarrollo, podemos concluir que las prácticas artísticas contemporáneas defienden una actitud ético-crítica firme hacia los sistemas políticos y económicos hegemónicos. Mantienen un posicionamiento comprometido con la sociedad de nuestro tiempo a través de proponer dispositivos artísticos que impulsen concienciación sobre la actual crisis ecológica y medioambiental generada por el sistema económico contemporáneo de producción de espacio. Estas obras –aún transversalmente– apelan a las problemáticas medioambientales de nuestro sistema: explotación intensiva de cultivos, *boom* inmobiliario, degradación de hábitats, extinción de especies, abuso de poder en la gestión de los territorios, etc. Sin ser explícitamente activistas, ni pertenecer necesariamente a partidos políticos u ONG’s protectoras del medio-ambiente, nuestros tres artistas llevan a cabo –de



un modo más o menos oculto, dependiendo del caso— sus propias campañas éticas a favor de una mejor gestión del entorno y sus recursos. Coinciden las tres estrategias en abordar la necesidad ético-social de generar conciencia en la sociedad sobre la vertiginosa transformación que el sistema económico capitalista ha impuesto al planeta Tierra, sobre todo en las últimas décadas, y la urgente necesidad de cambiar las prioridades y mecanismos del sistema para un mejor desarrollo de la vida en el planeta. En este sentido, se sienten afines a las distintas propuestas de pensamiento que persiguen una alternativa a este panorama: Bruno Latour, Cornelius Castoriadis, Henri Lefebvre, Janine Benyus, Lucy Lippard, James E. Lovelock & Lynn Margulis, Hans Jonas, Felix Guattari, Michel Serres, Ilya Prigogine & Isabelle Stengers, Paul Crutzen & Eugene Stoermer, y tantos otros. Porque estas nuevas vías poseen la férrea convicción de que es necesario proponer un nuevo sistema de valores éticos para erradicar definitivamente las viejas ideas antropocéntricas y las estrategias económicas y políticas (colonialismo, imperialismo, tecnocracia, globalización, centrismo occidental) que permiten la explotación del mundo —y sus recursos—, exclusivamente en términos materialistas.

Temporalization of Space.  
New Artistics Strategies Based on Nature.

**ABSTRACT:**

*Temporalization of Space. New Artistic Strategies Based on Nature.*

Bárbara Fluxá.

**1. Introduction:**

The field of studying the landscape and its resources is relatively new both in Spain and abroad, however, it is gaining increasing recognition on an international scale given society's current awareness of the proper human management and intervention in nature and its rich yet limited resources. On a global scale, land distribution, design and planning conducted by architects, agronomists, engineers, geographers, and urban planners, have historically been rather fractured due to the isolated, individualized perspective of each field – fragmented by the needs of several separate disciplines without the necessary communication among them or the involvement of the main affected parties (the inhabitants themselves, both human and non-human), of places where their needs are too often left unheard, brushed aside by technocratic objectives. We have only very recently begun to understand that all these fields of action and intervention in the landscape, in addition to various artistic and creative disciplines, as well as their different perspectives and interests, must work together holistically since, as far as the Earth is concerned, we now know that the whole is more complex than its separate parts.

Living in modern society involves the paradoxical intervention of humans on the planet with a certain degree of arrogance, however, without a clear understanding of the consequences or, more problematically, without even weighing the consequences. We have been intervening in our surrounding environment on a daily basis for hundreds of years, without first considering its nature in a consensual, interdisciplinary way that involves the entire community. We are therefore, as a collective, not discussing enough the necessary ideological, cultural and theoretical foundations of nature and the cultural landscape, which we produce together each and every day. Despite the fact that the consequences of such irresponsible actions affect us all, no one has really seemed to care, at least until a few decades ago. Growing awareness of the already evident consequences – depleted resources, polluted environments, extinct species, habitat degradation, increasing social inequalities between the “first” and “other” worlds, and the ethical, political and social commitment to future generations – are phenomena that have only recently taken on real meaning for individuals in modern-day society; however, once they have been assimilated, they will remain forever, as the consequences are too serious and substantial to be easily mitigated.

This is exactly the point at which it is important to emphasize that art, through contemporary practices, contributes new mechanisms of interpretation and intervention of the landscape, going beyond aesthetically beautiful sculpture parks. We hope that this research will demonstrate that contemporary artistic practices as part of the ethical and participatory behaviors of scientific and technical communities, from various perspectives that extend beyond the merely exclusively artistic, would help our society develop a broader view of its problems and find more inclusive solutions. In fact, there are many contemporary artistic practices that connect and interact with new proposed ways of critical-ethical thinking or symbolic worldviews responding to the current systemic crisis. Throughout this research, we have discovered a great variety of artistic strategies based on

nature that propose art as a necessary component of the construction of society and the production of “public” spaces for community life. Many artists implement critical, ethical and even political strategies, all with a commitment to our present-day society. They therefore promote a profound reflection on the ability of art to generate knowledge and enable cultural mediation in society, since artists wish to participate as active agents in building our world. The present-day critical work of art, which is the subject of this research, is presented in an extended art project format, going beyond a mere piece of art for market purposes or “haute culture”. A contemporary artist is one who knows that his role is not just to observe (from a privileged position) a static nature (which does not exist in the present-day), but rather to actively participate (along with viewers and society) in a dynamic nature, as another element within nature, acting symbiotically in favor of a society based on a more collective community view of cooperation and solidarity among humans, as well as between humans and non-humans (plants, living beings, and other materials).

## 2. Objectives and results:

The research for this PhD thesis is organized into three case studies –the practices of three contemporary artists– which are explored further in depth in the second part, entitled *New Artistic Strategies Based on Nature*. The first part of the thesis, *The Temporalization of Space*, explains the *Justification of the Content and Features of the Thesis* along with a brief presentation of *The Sociocultural Context of Contemporary Art Based on the Current Problematic Between Culture and Nature*. After these two sections and prior to the final *Conclusions*, we have included an *Appendix of Case Studies, Experiments and Our Own Artwork* presenting four personal artistic projects on the main subject of this thesis, to show the author’s approach to the same topics through the language of visual arts, which is discussed in this thesis using scientific, academic language. Finally, we have included a list of *Consulted References*.

In regards to the objectives and results, after conducting an exhaustive investigation of the panorama of contemporary artistic practices, mainly in the last three decades, it is important to note the great deal of hybridity and diversity of the strategies based on the natural environment and its interconnections with culture, history, and memory. Contemporary art approaches space-time relationships from diverse disciplines including biology, technology, poetry, ecology, geopolitics, military industry, and so on. After considering all of these areas, we decided to focus on three main areas, as they approach the subject at hand from three very different perspectives: history, anthropology and science. These fields in turn correspond, respectively, to the three main case studies: *Neukom Vivarium* (2006) by Mark Dion; *(Ir. T. No. 513) zuloa. Extended Repertory* (2003-08) by Ibon Aranberri, and *The Weather Project* (2003) by Olafur Eliasson.

The objectives of this academic research are fundamentally aimed at exploring the artistic practices that currently deal with the problematic relationships between art, culture and nature. The intent is to gain a greater understanding of how other artists deal with contemporary space, their attitudes, proposals and results. The idea is to determine how today’s artists interpret society’s behaviors in regards to nature, how they question society in order to increase awareness, how they illustrate the contemporary way of inhabiting the Earth, and how the production of public space (urban, rural, industrial, natural) in today’s society affects their own artistic practices. The goal is to understand exactly what attracts these



artists to this realm, what they are seeking through their exploration, and what they have to say about a return to the space of contemporary art and culture.

### 3. Conclusions.

As our primary conclusion, it is important to note that this field of research is as diverse and multifaceted as the different problematic relationships it deals with: memory/landscape, postindustrial society/environment, technoscience/climate change, identity ideology/geopolitical territory, science/universe, the eternal duality between subject/object, and finally, the complex experience of the contemporary configuration of space/time. We do not therefore intend to define and synthesize new artistic strategies based on nature in an unambiguous and uniform way, rather we propose a single taxonomic list (evidently incomplete) of the multiple existing strategies.

Contemporary art establishes a profound interdisciplinary approach to nature in order to gain greater perspective from a critical distance, enriching both the artist and society's vision. It establishes links and networks with all other areas of research dealing with the land, landscape or nature, in order to better understand and interpret it (rather than representing it in illusionistic terms), such as sociology, anthropology, geography, biology and the sciences in general. We can therefore say that new artistic strategies based on nature are highly multidisciplinary in the methodologies and fieldwork they employ.

From a technical and artistic perspective, these new strategies—considering the approach to scientific methodologies and the pertinence of the genealogy of conceptual art—propose works of art with completely mixed, hybrid languages, materials and techniques. They are presented in the generic format of an expanded art installation, although they also usually include a more detailed description of the materials and techniques used in each specific work of art.

Despite the great complexity and latent diversity in the methodologies and formats, there are three common threads in the discourse that structure and bring them all together, as summarized below:

The first thread, which is the basis for the title of this thesis —*The Temporalization of Space*— is the intention of these strategies to account for the dimension of time — in the entirety of its meaning — as an indivisible phenomenon of space, which is polymorphic and non-Euclidean. These practices therefore show that it is not possible to conceive space-nature without regard to its inherent cultural and symbolic transiency, since nature contains an underlying historical and experiential world that represents the imaginary time-space of the era, which is, precisely, the symbolic space in question —characteristic of all cultural spaces—. The artist conceives the space beyond the abstract Euclidean geometric plane, as they work based on the conviction that space is permeable and full of complex temporalities. Contemporary art based on nature considers temporality far beyond the exclusive “inner landscape” of modernity and its philosophers. This fact applies unanimously to all disciplines of thought since the late 20<sup>th</sup> century. In today's hypermodernity, the world of science as an overall paradigm has given rise to major findings regarding the relationships between space and time and how these condition the contemporary individual. For example, there is

some trend against the Newtonian mechanistic model and Einstein's static four-dimensional vision, definitively leading to a crisis of the timeless perspective of classical physics.

The second thread is the determination to decode and redefine society's concept of nature, as well as all their archetypes, be it the tree of life, primitive caves or sublime sunsets. The various interpretations in each case study provide a broad spectrum of accounts and concerns regarding the redefinition of nature-space and its different symbolic meanings in contemporary culture. The artists understand that nature-space has taken shape over the course of hundreds of years according to the social, cultural, economic, and political needs of society. Each culture and individual shapes their vision of nature to their way of inhabiting the Earth, what they need from it and how to use it, which are determining factors of our relationship with nature. Nature is therefore determined by the cultural baggage transported by the amateur traveler on his journey, although there is a clear consensus for definitively ruling out the idea of nature as a pristine space without any human intervention, which no longer makes sense in modern-day times. Therefore, depending on the observer, nature manifests itself in a variety of formats: immaterial landscape, cultural landscape, identity trope, location, scenario, external world, cultural construction, geopolitical space, territory.

Finally, the third thread, regarding the urgent debate in contemporary society about nature-space in terms of the environment, sustainability and development, we can conclude that contemporary art practices support a firm ethical-critical attitude towards hegemonic political and economic systems. They maintain a commitment to modern society by proposing artistic devices that promote awareness of the current ecological and environmental crisis caused by the contemporary economic production system of space. These works of art transversely appeal to the environmental problems of our system: intensive crop farming, real estate booms, habitat degradation, extinction of species, abuse of power in land management, etc. Without explicitly being activists or necessarily belonging to any political parties or environmental protection NGOs, these three artists carried out their own ethical campaigns for better management of the environment and its resources (in a more or less inconspicuous way, depending on the case). These three strategies address the ethical and social need to raise society's awareness of the rapid transformation imposed on the planet Earth by the capitalist economic system (especially in recent decades) and the urgent need to change the system's priorities and mechanisms for better development of life on the planet. They are therefore consistent with various proposals of thought that seek alternatives to this panorama: Bruno Latour, Cornelius Castoriadis, Henri Lefebvre, Janine Benyus, Lucy Lippard, James E. Lovelock & Lynn Margulis, Hans Jonas, Felix Guattari, Michel Serres, Ilya Prigogine & Isabelle Stengers, Paul Crutzen & Eugene Stoermer, among many others. These visionaries all share a strong conviction for the necessary proposal of a new system of ethical values to definitively eradicate longstanding anthropocentric ideas and economic and political strategies (colonialism, imperialism, technocracy, globalization, Western centrism, etc.) that permit the exploitation of the world and its resources, exclusively in materialistic terms.



La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

## **PRIMERA PARTE: LA TEMPORALIZACIÓN DEL ESPACIO.**

### **1. JUSTIFICACIÓN SOBRE EL CONTENIDO Y CARACTERÍSTICAS DE LA TESIS.**

- 1.1. Motivación.
- 1.2. Objetivos e hipótesis.
- 1.3. Interés de la investigación para la comunidad científica.
- 1.4. Características de la tesis y metodología de trabajo

La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.



## 1. JUSTIFICACIÓN SOBRE EL CONTENIDO Y CARACTERÍSTICAS DE LA TESIS.

### 1.1. Motivación.

En los albores del siglo XXI, en un momento histórico de gran complejidad, la sociedad contemporánea se proyecta sobre un agotado planeta globalizado e hiperconectado, un desconcertante palimpsesto espacio-temporal sobresaturado de expectativas inalcanzables y regresos contradictorios. Existen, hoy, argumentos suficientes para sostener que nuestra época hipermoderna se encuentra inmersa en una crisis sistémica a muchos niveles: económico, social, medioambiental, ético, político, religioso. Ello no debe impedir, evidentemente, celebrar todos los grandes éxitos alcanzados hasta ahora, por ejemplo en medicina con el aumento de la esperanza de vida y el control de enfermedades, en astronomía con el extraordinario desarrollo científico en el conocimiento del espacio exterior o en innovación tecnológica con los sorprendentes artefactos destinados a la comunicación digital y electrónica, por apuntar sólo algunos logros. Pero una visión panorámica de todo ello –de los éxitos pero también de los fracasos– conlleva, entre otras consecuencias, la percepción por la sociedad actual de cierta decepción con respecto a los objetivos –no cumplidos– de la otrora tan aclamada sociedad del bienestar y no sólo en cuanto derechos sociales sino también, de un modo más general, en cuanto a las nefastas consecuencias –ya palpables– de nuestro modo de habitar el mundo. Parece urgente revisar, entonces, aquel prometedor proyecto social –desde sus mismos orígenes, en la segunda mitad del siglo XX– y el sistema económico y político que lo sustenta para valorar si este futuro, que ahora tenemos, es lo que realmente perseguíamos. Y, si es que en algo nos hemos equivocado, tomar medidas lo antes posible para reconfigurar de nuevo nuestras vidas de un modo más justo y equilibrado –para con nuestra propia naturaleza y la de los seres que nos acompañan– y, junto con ellos, en consecuencia, reconfigurar adecuadamente el entorno que nos rodea.

Pero hablamos irónicamente porque son demasiados los datos que certifican que efectivamente, en muchos de los casos, no hemos acertado. Iniciativas individuales de pensamiento, reflexión y crítica –de todo el mundo– junto con multitud de organizaciones comunitarias intergubernamentales –de todo tipo: económico, político, cultural, ecológico, humanitario– han consensuado con estudios y valoraciones suficientes que existen en la actualidad serios problemas sistémicos –en nuestra sociedad y nuestro entorno– que requieren abordarse cuanto antes; entre otros motivos porque, en su mayoría, podrían evitarse si tomamos conciencia de los límites de los recursos que nos aporta la naturaleza. Con ello, se conseguiría, entre otras cosas, mejorar la calidad de vida de nuestra especie, entendiendo por una vida de calidad aquella que está en posesión, por ejemplo, del disfrute del tiempo y la felicidad, más allá de lo meramente material. Y mejorando nuestra vida, también conseguiríamos mejorar la de los seres vivos y materiales inertes que nos acompañan, garantizando, al mismo tiempo, un futuro equilibrado y simbiótico –indispensable– para todos y para con el medio donde necesariamente se desarrolla la vida, el planeta Tierra y las leyes y energías que lo gobiernan. En definitiva, desde el punto de vista ético parece que debiéramos darle un giro a nuestra concepción de la riqueza. Depende sólo de nosotros que el Producto Interior Bruto de un territorio –como magnitud de medición macroeconómica– pueda medirse en base a valores no exclusivamente materiales –centrados en el valor monetario de la producción de bienes y servicios–, y que podamos medir el capital de nuestra sociedad, por ejemplo, en base a indicadores como la salud, la felicidad o la creatividad.

A lo largo de nuestra investigación, haremos alusión a muchas de las cosmovisiones que se están proponiendo, actualmente, en respuesta a esta crisis sistémica y cómo las prácticas artísticas contemporáneas se conectan e interrelacionan con ellas. Creemos que es el momento de apartar las derivas de la época de desmadre y furor capitalista (existentes fuera y dentro del mundo del arte) de los años ochenta –en cierto modo todavía hoy vigentes–, en donde corredores de bolsa –banales y lujuriosos– se transformaban en super estrellas mediáticas del arte contemporáneo a través de subastas millonarias. Por el contrario, nosotros preferimos continuar plantando robles –robustos, fuertes, de transformación natural lenta y perpetua– junto a una piedra de basalto irregular, en un acto simbólico de construcción cultural en *Difesa della natura* <sup>(1)</sup>, con la modesta intención de perdurar en convivencia con aquellas criaturas que nos garantizan la existencia: los árboles. Creemos conveniente, ahora, reivindicar para actualizar –aún a riesgo de parecer nostálgicos– la herencia de aquellos artistas de la neovanguardia que con sus actitudes y prácticas (éticas, sociales, ecológicas) reclamaron la participación del arte en la construcción de la sociedad y, por ende, en la producción del espacio “público” como lugar donde desarrollar la vida en comunidad dondequiera que ésta tenga lugar, en el paisaje urbano, rural, natural o industrial.

Efectivamente, hoy, muchos artistas cogen este testigo para poner en práctica estrategias de arte crítico, ético y, por qué no decirlo, político, comprometido con la sociedad de nuestro tiempo. Reivindican aquellos derechos sociales (a la educación y la cultura para todos, por ejemplo) que el estado del bienestar prometía y hoy parece que –cual espejismos– se van desdibujando. Revisan la función del arte y los artistas y se comprometen con la sociedad hipermoderna del siglo XXI. Promueven una profunda reflexión sobre la capacidad del arte de generar conocimiento y posibilitan la mediación cultural en la sociedad, porque quieren participar como agentes activos en la construcción del espacio público contemporáneo. Pero, conscientes de que es algo osado plantear, de un modo radical, alguna alternativa al poderoso mercado libre, el capitalismo, la globalización malentendida o la crisis medioambiental, idean complejas estrategias artísticas que minan inteligentemente desde dentro –cual silenciosos griegos escondidos dentro del caballo– los pilares del sistema hegemónico preponderante. Para ello, la obra de arte crítica contemporánea se presenta ampliada en formato de proyecto, expandiéndola más allá del objeto artístico del mercado y de la alta cultura. Así, la obra se propone como un proyecto expandido con profundo compromiso en la transformación del mundo, por modesto que éste sea, que se inserta en la sociedad para activarla como un cortocircuito o dispositivo revulsivo generador de toma de conciencias.

---

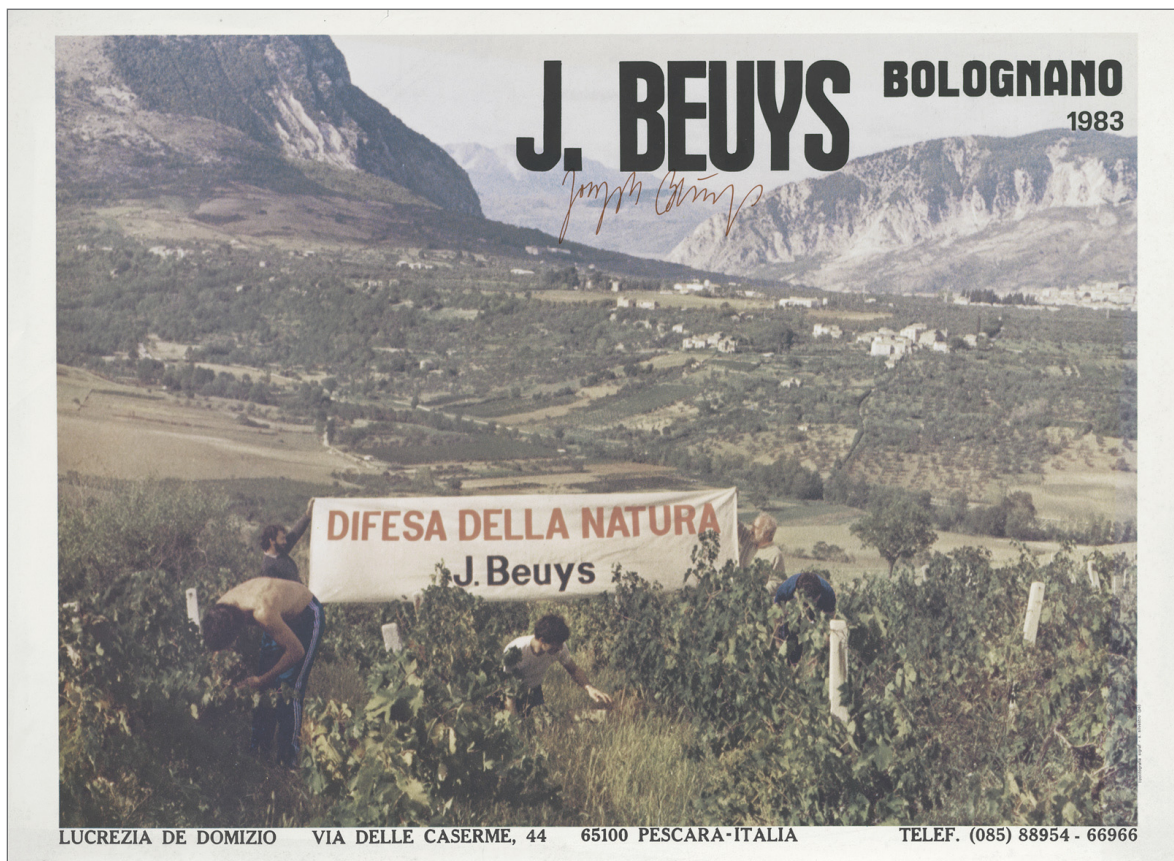
(1) Hacemos referencia al célebre proyecto artístico (inconcluso) de Joseph Beuys con título *Operazione Difesa della natura* –llevado a cabo durante los últimos años de su vida, de 1980 a 1985– compuesto por decenas de obras en todo tipo de formatos: acciones, intervenciones, gráfica, encuentros, publicaciones, múltiples, instalaciones, etc. En este ambicioso proyecto, gracias a su acercamiento a la Antroposofía –un método holístico propuesto por Rudolf Steiner a principios de siglo XX–, Beuys utilizaba en la producción de las acciones artísticas –*Living Sculpture* o *Plástica social*– sus conocimientos en botánica, técnicas de cultivo y metodologías biodinámicas de agricultura y plantación de árboles y plantas. Hacemos alusión en el texto, especialmente, a tres acciones artísticas de plantación de árboles en espacios naturales: *Piantagione Coco de Mer e Coconut* para la que se plantó dos especies de cocotero protegidas en la isla Praslin, en 1980 (Seychelles); *7.000 Oaks* para la que se llevó a cabo una plantación colectiva –que duró cinco años– de siete mil robles junto a sendas piedras de basalto, alrededor de la ciudad de Kassel durante la Documenta 7, 1982-87 (Kassel); y, *Piantagione Paradiso* para la que se propuso plantar siete mil árboles de distintas especies extinguidas en un valle italiano, 1983- (Bolognano). Lo que nos interesa es que Beuys propone estas acciones en torno a la problemática hombre/naturaleza insertando el arte, la plástica y la creatividad como vehículo de cohesión, como un método eco-social de perpetuar un acto cultural-antropológico. Y, desde entonces, esta brecha eco-antropológica –abierto por la figura de Beuys y su obra– ha determinado gran parte de las prácticas artísticas posteriores que se han acercado a la naturaleza.

En este sentido, estas prácticas, aún inmersas en el circuito del arte a escala global a todos los niveles (mercado, museos, bienales, etc.) no se guían por los intereses del mercado del arte y la concepción de la obra como mercancía exclusivamente; por el contrario, sitúan la obra –más allá del “cubo blanco”, física o conceptualmente– en contacto con la sociedad, en diálogo con el hombre, cerca del sujeto contemporáneo y sus preocupaciones sociales, económicas, éticas y medioambientales. El artista contemporáneo que aquí nos interesa, es aquel que sabe que su papel no es el de observar –desde una posición privilegiada– una naturaleza fija (por otra parte ya inexistente), sino el de participar activamente (junto con el espectador y la sociedad) en una naturaleza cambiante, como un elemento más de ella, actuando –cual simbiote– para promover una sociedad más cercana a la colectividad, la cooperación y la solidaridad entre humanos y no-humanos, en donde debe incluirse, por supuesto, el respeto no sólo a los seres vivos sino también a los materiales inertes (montañas, valles).

*Manifesto Bolognano. Operazione Difesa della natura.*

Joseph Beuys, 1980-85.

Postal (firmada por el artista) del célebre encuentro *Difesa della natura* que Beuys mantuvo –en Bolognano, en 1983 (Italia)– como parte del proyecto artístico *Operazione Difesa della natura*.



## 1.2. Objetivos e hipótesis.

Desde un primer momento, los objetivos de mi investigación académica están fundamentalmente encaminados a explorar las distintas prácticas artísticas que, en la actualidad, trabajan en torno a las relaciones Arte & Sociedad & Naturaleza y su problemática; al mismo tiempo que desarrollo mi propia práctica artística en torno a estos mismos asuntos. Persigo conocer en profundidad cómo otros artistas se enfrentan al espacio contemporáneo, sus actitudes, sus propuestas y sus resultados. Discernir cómo los artistas, hoy, interpretan el comportamiento de la sociedad con respecto a la naturaleza, de qué modo interpelan a la sociedad en busca de activar las conciencias, cómo se proyectan sobre el modo contemporáneo de habitar el mundo, y cómo la producción del espacio público (urbano, rural, industrial, natural) en la actualidad afecta a sus propias prácticas artísticas. Uno de los objetivos es entonces dilucidar si es posible un nuevo espacio de acción para el arte, para la mediación y la producción cultural, más allá de los circuitos del arte establecidos.

Otro de nuestros objetivos es averiguar por qué los artistas en el siglo XXI –en general “urbanitas”– se interesan por la naturaleza y por qué acuden al encuentro del paisaje para la producción de sus obras. Queremos saber qué es exactamente lo que les atrae del territorio, qué persiguen con este viaje de exploración, y qué tienen que decir al respecto, a su vuelta al espacio del arte y la cultura contemporánea. Una de nuestras hipótesis, al respecto, es que la naturaleza –cualquier espacio no-urbano– puede verse como un lugar de producción artística que proporciona mayor libertad, al estar menos mediatizado que el espacio urbano. Allí pueden generarse nuevos relatos, porque, entre otros motivos, ha sido poco explorada por el arte como significante cultural en sí misma. La concepción de la naturaleza como producto cultural, sin prejuicios, posibilita una visión expandida de la práctica artística, en la que los artistas no sienten límites, ni en los formatos ni en los discursos, para derribar viejos arquetipos. Queremos demostrar que el arte tiene mucho que aportar sobre los comportamientos del sistema político, social, cultural y económico sobre el medio-ambiente y sus recursos naturales. Creemos que el artista concibe el espacio como algo más que el plano de la geometría abstracta euclidiana, porque es posible que trabaje desde la convicción de que el espacio es permeable y está lleno de complejas temporalidades. Atisbamos, entonces, la oportunidad de que desde el arte y la creatividad aportemos nuevos diagnósticos y evaluaciones sobre las relaciones espacio-temporales contemporáneas, y hagamos nuevas propuestas de comprensión del espacio/tiempo, como alternativas necesarias a la mera instrumentalización de la naturaleza.

Si así es, parece que el arte contemporáneo establece un acercamiento interdisciplinar profundo para, desde la distancia crítica, adquirir una mayor perspectiva que enriquezca la mirada del artista. Se vislumbra la intención de establecer vínculos y redes con todas aquellas áreas de investigación que trabajan sobre el territorio, el paisaje, o la naturaleza para entenderla e interpretarla –que no representarla en términos ilusionistas– como la sociología, la antropología, la geografía o la biología, las ciencias, en general, y, también, la filosofía, la estética y la teoría del arte, aunque estas últimas en menor grado. Una de nuestras hipótesis es que parece posible derribar desde el arte las fronteras de las interpretaciones históricas para comprender nuestro entorno. Los artistas contemporáneos parecen querer excavar cada estrato espacio-temporal sidementado –cual arqueólogos del siglo XIX– que puedan darles datos y conocimiento suficientes como para empezar a entender nuestro mundo de un modo más holístico. Parece que apuntan hacia lugares alejados del contexto exclusivamente artístico –desde algunos puntos de vista muy endogámico– para que esas



otras referencias que también están interesadas en entender este planeta, sus fuerzas, recursos y mecanismos, nos aporten nuevas estrategias –metodologías menos manidas– para proponer nuevos relatos, a través de nuevas producciones artísticas transdisciplinares. Ello corrobora otra de nuestras hipótesis: la imposibilidad de establecer características generales y el alto grado de hibridez y multidisciplinariedad en las nuevas prácticas artísticas en torno a la naturaleza.

Tras realizar un exhaustivo viaje de exploración panorámico a través de las prácticas artísticas contemporáneas –fundamentalmente de las últimas tres décadas– se detectaron muchas y diversas estrategias de acercamiento al medio natural y sus conexiones con la cultura, la historia y la memoria. El arte contemporáneo parece que se acerca a las relaciones espacio/tiempo desde disciplinas tan diversas como la biología, la tecnología, la poesía, la ecología, la geopolítica, la industria militar. <sup>(2)</sup>. Estudiadas todas ellas, creemos que finalmente podemos sintetizarlas en estas tres ya que abordan el tema que nos ocupa en toda su diversidad: la historia, la antropología y la ciencia. Ello nos permite estudiar las prácticas artísticas en torno a la naturaleza en profundidad, descubrir sus claves, sus éxitos y debilidades, y la capacidad de sus planteamientos y expectativas para con la sociedad contemporánea. Estas tres estrategias seleccionadas corresponden, respectivamente, a tres artistas contemporáneos: Mark Dion, Ibon Aranberri y Olafur Eliasson. Y éstas creemos aportan, a su vez, tres visiones muy diversas entre sí sobre la visión de la naturaleza y su relación con la sociedad que podríamos sintetizar a través de sus distintos roles: el historiador, el antropólogo y el científico, respectivamente, lo que nos conduce a proponer a los tres casos de estudio principales de nuestra tesis: *Neukom Vivarium*, 2006, de Mark Dion; *(Ir. T. nº 513) zuloa. Repertory Extended*, 2003-08, de Ibon Aranberri, y *The Weather Project*, 2003, de Olafur Eliasson.

---

(2) En el siguiente apartado de esta primera parte elaboramos un listado de todas ellas.

### **1.3. Interés de la investigación para la comunidad científica.**

El campo del estudio del paisaje y sus recursos es relativamente reciente –se ha puesto en práctica desde hace pocas décadas– tanto en España como fuera de nuestras fronteras, pero goza de un prestigio internacional cada vez mayor, dada la actual conciencia de la urgente actuación que es necesario llevar a cabo por la sociedad en la gestión e intervención de la naturaleza y sus ricos y limitados recursos. La distribución, el diseño y la planificación del territorio, tal y como se ha planteado hasta ahora por los arquitectos, agrónomos, ingenieros, geógrafos y urbanistas –a nivel global–, se viene realizando de un modo fragmentado desde una perspectiva aislada e individualizada de cada materia, atendiendo a las necesidades de las distintas disciplinas sin que unas dialoguen con las otras, y ninguna de ellas con los principales agentes implicados: los propios habitantes (humanos y no-humanos) de los lugares, que en demasía, suelen dejarse silenciadas sus necesidades y desiderios al margen de los objetivos de la tecnocracia. Desde hace muy poco, estamos empezando a entender que todos estos campos de actuación e intervención sobre el paisaje –y sus distintos puntos de vista e intereses– deben de trabajar conjuntamente de un modo necesariamente holístico y junto con otras disciplinas creativas –las artes en toda su dimensión, entre otras–, porque en cuanto al planeta Tierra se refiere, hoy ya sabemos, que el todo es algo más que sus partes aisladas.

La sociedad moderna ha desarrollado su vida interviniendo en el planeta de un modo muy paradójico, sin una clara conciencia de lo que se estaba produciendo y con cierta prepotencia y, lo que es más problemático, sin sopesar realmente las consecuencias. Se está interviniendo el espacio circundante –a diario, desde hace cientos de años– sin discutir previamente su propia naturaleza de un modo consensuado, interdisciplinar y en comunidad, de tal manera, que los cimientos ideológicos, culturales y teóricos que tenemos sobre la naturaleza y el paisaje cultural producido no se debaten. Y, aunque los resultados de esta irresponsable actuación nos afectan a todos, a nadie parece importarle, por lo menos hasta hace escasas décadas. La toma de conciencia de las consecuencias de lo ya perpetrado: recursos agotados, entornos contaminados, especies extinguidas, degradación de hábitats, degradantes desigualdades sociales entre el “primer” y los “otros” mundos, y el compromiso ético, político y social hacia las generaciones futuras, son fenómenos de reciente calado en el sujeto contemporáneo, pero sin embargo, una vez asimilados permanecen para siempre, porque son demasiado graves e intensas las consecuencias como para disiparse fácilmente.

Y, en este punto, nos parece importante dar la posibilidad al arte de aportar desde la prácticas contemporáneas nuevos mecanismos de interpretación e intervención en el paisaje, más allá de los bellos parques de esculturas. Entender la práctica artística contemporánea desde perspectivas fuera de lo exclusivamente artístico, insertada dentro de los comportamientos éticos y participativos propios de las comunidades científicas y técnicas ayudaría a la sociedad a poseer una visión más global de su problemática y a encontrar mejores soluciones quizá más integradoras.

#### 1.4. Características de la tesis y metodología de trabajo.

Esta tesis doctoral se vertebra fundamentalmente en base a tres casos de estudio –las prácticas artísticas de tres artistas contemporáneos– desarrollados en profundidad en la *Segunda Parte* de la investigación con título *Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza*. A ella, precede una *Primera Parte. La temporalización del espacio*, donde se expone la *Justificación sobre el contenido y características de la tesis*, junto con una breve presentación del *Contexto sociocultural del arte contemporáneo en torno a la problemática actual entre cultura y naturaleza*. Tras estas dos primeras partes, y previamente a las *Conclusiones* finales de la tesis, hemos querido incluir en nuestra investigación una *Glosa de Casos prácticos, experimentaciones y obras propias* en la que presento cuatro proyectos artísticos propios sobre el tema que nos ocupa, desarrollados en los últimos años, para mostrar cómo a través de un lenguaje plástico abordo los mismos temas, que en la investigación académica se trabajan desde un lenguaje científico y académico. Para terminar, incluimos un listado de *Referencias consultadas*, en las que se incluyen no sólo los libros y las publicaciones sobre el tema en general y sobre los tres artistas en particular, sino que también se incluyen –como otros modos de adquisición de conocimiento científico– los catálogos de la exposiciones –colectivas e individuales– relacionadas con el tema y las páginas *web* vinculadas a las estrategias artísticas de nuestra tesis.

Los tres casos de estudio en los que se divide la Segunda Parte de nuestra tesis proponen, respectivamente, el estudio de tres estrategias artísticas ejemplares en el modo en que el arte contemporáneo se acerca a las relaciones entre cultura y naturaleza, en los albores del siglo XXI. Los artistas responsables de las mismas son: Mark Dion, Ibon Aranberri y Olafur Eliasson. A pesar de que aparentemente las estrategias que estos artistas llevan a cabo puedan parecer muy distintas entre sí (conceptual y formalmente) las tres tienen en común compromisos, retos y formalizaciones artísticas fundamentales que las conectan. Solo cabe de momento apuntar aquí, a grandes rasgos, la más sustancial de ellas para nosotros: todas ellas cuestionan, desde la práctica artística, un nuevo paradigma espacio-temporal propio de la contemporaneidad. Las tres poseen el interés por entender el territorio, el espacio geográfico y la naturaleza imbricados indisolublemente al tiempo, la historia y la memoria de la cultura contemporánea.

A lo largo de esta Segunda Parte, mostraremos cómo la producción cultural de estos tres artistas contemporáneos provoca una *temporalización del espacio* en términos de percepción cultural del mismo. Y cómo, las obras producidas por ellos, fruto de este singular imaginario espacio-temporal, dotadas de una compleja sensibilidad artística hacia la naturaleza (en términos generales) como lugar político, social, cultural y relacional, conforman lo que hemos definido como *nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza*.

Como metodología para llevar a cabo la investigación, hemos elegido una obra de arte –como caso de estudio– por cada una de las estrategias respectivamente: *Neukom Vivarium*, 2006, de Mark Dion; *(Ir. T. nº 513) zuloa. Repertory Extended*, 2003-08, de Ibon Aranberri, y *The Weather Project*, 2003, de Olafur Eliasson. Se trata de tres obras de arte contemporáneo ejemplares, en cuanto al lenguaje artístico que proponen, y paradigmáticas, dentro del campo del Arte & Naturaleza, por cómo abordan el tema que nos ocupa. Hemos seleccionado una obra central por cada estrategia y artista, aunque veremos algunas otras obras relacionadas con cada una de ellas y su autor (seis o más dependiendo del artista). Las tres obras, arriba enunciadas, se presentan no como modélicas (de un supuesto “estilo” inexis-



tente), sino como estimulantes casos de estudio de la diversidad y heterogeneidad de la hipermodernidad característica del arte de nuestro tiempo. A través de su estudio, no solo profundizaremos más sobre el sentido de las obras en sí mismas y, por tanto, de las estrategias de los artistas sino que nos ayudarán a acreditar las distintas hipótesis de nuestra tesis de un modo práctico y visual.

Es pertinente señalar la importancia que concedemos, a lo largo de nuestra investigación, a dar voz a los artistas en primera persona. Las esclarecedoras palabras de cada uno de ellos, incluidas en el texto mediante citas literales extraídas de entrevistas, videos, nos sirven como pretexto para ir formulando hipótesis que remiten a las distintas obras y temas propuestos en cada caso de estudio. Por este motivo, aparecen recurrentemente citas a determinadas entrevistas o conversaciones mantenidas por críticos, comisarios o periodistas con los artistas.

Nuestra metodología se basa en la elucidación, no es reductiva ni conectiva, se trata de un método en red donde la comprensión de las cosas llega a través de entender sus relaciones con los demás, y lo que esto significa. Existen tantas estrategias como artistas, en el sentido de que cada una de ellas abre una puerta nueva a la interpretación del mundo muy distinta a la otra, aunque al mismo tiempo, entre todas ellas conformen un complejo magma de planteamientos espacio-temporales conectados en una red de relatos comprometidos con la sociedad de nuestro tiempo. Así, dentro de nuestra peculiar arqueología del quehacer artístico, no nos queda más remedio que establecer taxonomías, las mismas que tanto gustan a nuestros artistas, listados o enumeraciones de sus métodos. A partir de ellas, de entre todas las estrategias posibles de nuestro listado, seleccionamos finalmente las tres que nos resultan ejemplarizantes de ese magma múltiple, ya que vertebran tres ramas de conocimiento claves para nuestro ámbito de investigación sobre la naturaleza, el territorio y el espacio en relación a la memoria, la identidad y la ciencia.



La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

## **PRIMERA PARTE: LA TEMPORALIZACIÓN DEL ESPACIO.**

### **2. CONTEXTO SOCIOCULTURAL DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN TORNO A LA PROBLEMÁTICA ACTUAL ENTRE CULTURA Y NATURALEZA.**

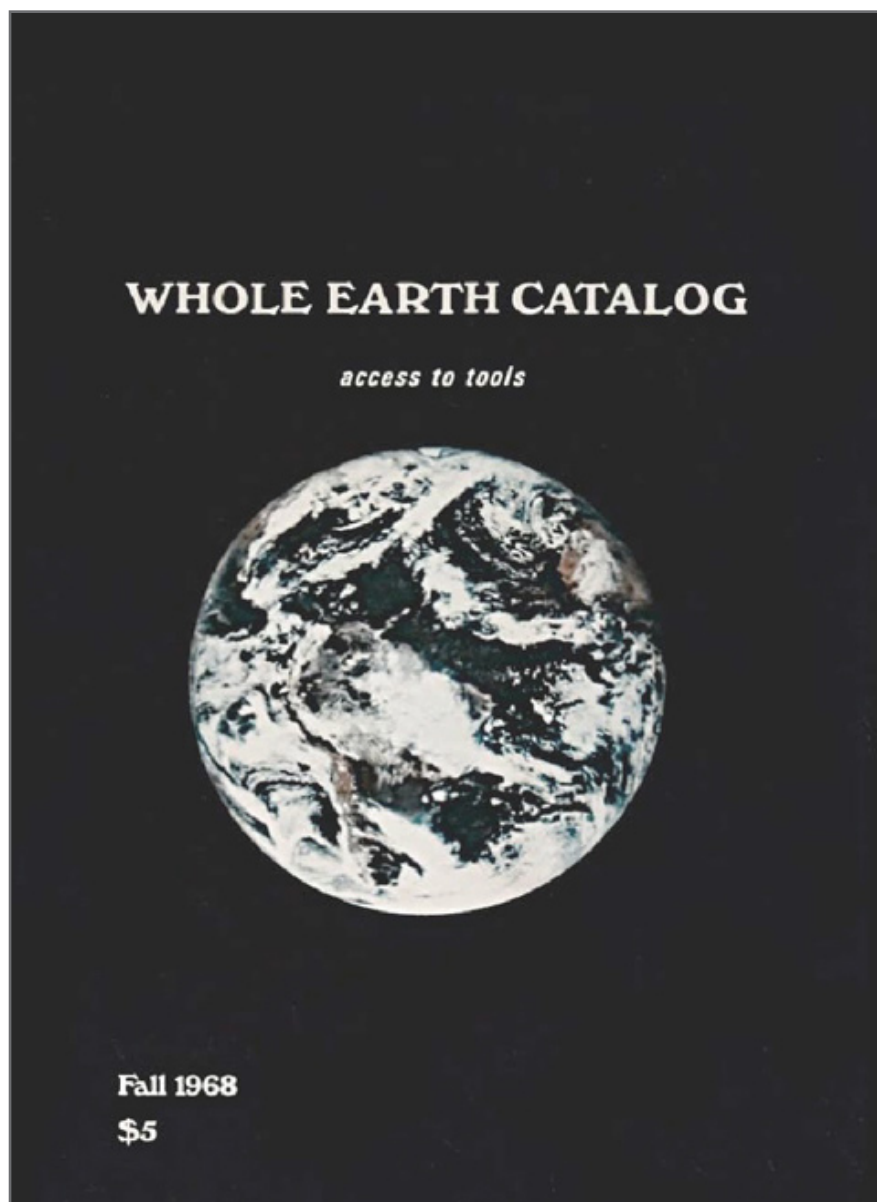
- 2.1. Apuntes sobre el imaginario espacio-temporal de la cultura contemporánea.
- 2.2. Nuevas alianzas entre cultura y ciencia como nuevo paradigma ético-social frente a la naturaleza.
- 2.3. El papel del arte y la estética en la sociedad hipermoderna del capitalismo globalizado.
- 2.4. Presentación de algunas de las estrategias del arte contemporáneo con respecto a la problemática actual entre cultura y naturaleza.

La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

*Whole Earth Catalog. Access to Tools.*

Stewart Brand, California, 1968.

Portada de la primera edición de la emblemática publicación *Whole Earth Catalog*, donde puede verse la primera imagen, que la NASA ofreció al mundo, del planeta Tierra al completo, visto desde el espacio. Dirigida por el activista y ecologista Stewart Brand, la publicación se convirtió en un exitoso medio de referencia –desde el movimiento *Hippy* y *Underground* californiano– de información de las nuevas prácticas de los medios tecnológicos de la época, y cómo estos posibilitaban el desarrollo de esa nueva y deseada cosmovisión del mundo y la naturaleza. En ella, se fusionan paradójicamente: contracultura, ciencia, tecnología, ecologismo y filosofía.



## 2. CONTEXTO SOCIOCULTURAL DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN TORNO A LA PROBLEMÁTICA ACTUAL ENTRE CULTURA Y NATURALEZA:

*Estoy convencido de que el futuro está perdido en algún lugar  
en los basureros del pasado no histórico.*

Robert Smithson. <sup>(1)</sup>

### 2.1. Apuntes sobre el imaginario espacio-temporal de la cultura contemporánea.

En una investigación como la nuestra, interesada en analizar las estrategias artísticas contemporáneas y sus relaciones con las dimensiones espacio/tiempo, parece necesario apuntar algunas nociones sobre el imaginario <sup>(2)</sup> espacio-temporal de la sociedad del siglo XXI –y sus conexiones con la posmodernidad y la modernidad–, desde distintas perspectivas, para comprender un poco mejor a qué se enfrentan las prácticas artísticas del presente. También, creemos interesante analizar brevemente estas dimensiones desde disciplinas distintas a las del arte y la estética –como las ciencias sociales o la geografía humana, entre otras– y ubicarnos con cierta perspectiva histórica; porque nos ayuda a entender mejor las coordenadas espacio-temporales con las que debe orientarse el artista contemporáneo.

Mirando hacia atrás, tan solo un siglo, vemos que en nada nos parecemos a aquellos individuos *indefensos de cuerpo quebradizo* que nos describía Walter Benjamin en *Experiencia y pobreza* (1933), donde lamentaba los cambios acaecidos en la percepción del paisaje que –como secuela de la guerra– se habían producido en una generación que, tras ir a la escuela en un coche tirado por caballos, *se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras, estaba al mínimo, el quebradizo cuerpo humano* <sup>(3)</sup>. Ese *shock* contradictorio del individuo moderno –entre el asombro y el rechazo– hacia la experiencia “temporal” de la revolución industrial de los transportes y su sobrecogedora velocidad: locomotoras, automóviles, aviones, etc., junto con la destrucción de las bombas y el terror hacia la guerra comenzó a principios del siglo XX y, todavía, continúa delirantemente sin freno, en constante aceleración y con una intensidad y urgencia de movimiento que su energía hoy alcanza incluso la velocidad de la luz. Al individuo de la inmediatez y la instantaneidad de la

---

(1) SMITHSON, Robert (1967): “Un recorrido por los monumentos de Passaic, New Jersey”, en VV.AA (1993): *Robert Smithson*. Valencia, IVAM - Centro de Arte Julio González. p. 75.

(2) Hacemos uso del término “imaginario” –siguiendo a Luis A. Castro Nogueira– en base a dos significados fundamentales: por un lado, remite al campo de lo visible y de lo pensable para cada sociedad y cultura (la *episteme* foucaultiana) y corresponde al campo simbólico de una determinada época histórica; y por otro, hace referencia al mundo de las imágenes exteriores: esculturas, pinturas, fotografías, videos, imágenes infográficas, etc., e imágenes interiores: imágenes mentales. Por lo que cuando nos referimos al imaginario espacio-temporal de una época lo estamos haciendo desde el punto de vista de la experiencia –del sujeto– de las imágenes externas o internas, a partir de las cuales se experimenta el espacio/tiempo –individual o colectivamente– en un determinado período histórico. Véase: CASTRO NOGUEIRA, Luis A. (1997): *La risa del espacio. El imaginario espacio-temporal en la cultura contemporánea: una reflexión sociológica*. Madrid, Tecnos.

(3) VALERO, Vicente (2001): *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933*. Barcelona, Península editores.



actual sociedad hipermoderna <sup>(4)</sup>, debe parecerle el asombro de Benjamin, ante la velocidad de una locomotora y las ruinas de los bombardeos, inocente y nimio, en comparación a las descargas espacio-temporales, que desde el mundo tecnológico del siglo XXI, debe digerir a cada instante en su vida cotidiana hiperconectada.

Tras la aparente hegemonía de la dimensión del “tiempo” en el “paisaje” predominantemente “interior y subjetivo” de la modernidad, la posmodernidad parece que apuntaba al creciente protagonismo de la dimensión del “espacio” a todos los niveles: ontológico, epistemológico, psicológico, estético y político. Hoy, sin embargo, en la llamada hipermodernidad, el análisis de nuestra época en base a la supremacía de uno sobre el otro no es posible –no por falta de perspectiva histórica sino por las propias cualidades de nuestro espacio/tiempo–. Las profundas transformaciones que la sociedad de la cultura mediática actual ha provocado en el sujeto, su experiencia y su visualidad <sup>(5)</sup> en un espacio de tiempo muy corto –apenas treinta años–, la invasión en la sociedad consumista de los artefactos/inventos procedentes de los avances I+D de la tecnociencia –como por ejemplo el omnipresente *Smartphone* <sup>(6)</sup>–, junto con la desbocada y delirante producción/destruc-

---

(4) Gilles Lipovetsky (filósofo y sociólogo francés de reconocido prestigio por su acertado análisis sobre la sociedad tecnológica y la transformación mediática de la cultura contemporánea) defiende que lo “posmoderno” ha llegado a su fin y que nos encontramos en la era “hipermoderna”. Nuestra época, según el filósofo, se caracteriza por el hiperconsumo y el individuo hipermoderno; el primero, absorbe e integra cada vez más esferas de la vida social y empuja al individuo a consumir para su satisfacción personal, no por necesidad; y el segundo, aunque orientado hacia el hedonismo, se siente perdido y disociado de la tradición y la naturaleza afrontando un futuro incierto. Véase: LIPOVETSKY, Gilles (2006): *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona, Anagrama.

(5) Marshall McLuhan, Jacques Derrida y Gianni Vattimo, entre otros, investigan la supremacía de las nuevas tecnologías en la cultura y la sociedad de los *media* contemporáneos. En concreto MacLuhan, en su célebre texto *La Aldea Global*, propone un sujeto contemporáneo –usuario de la tecnología– atrapado por dos formas distintas de percibir el mundo: por un lado, está el “espacio visual” –la forma de percepción lineal, geométrico-matemática, abstracta, característica del mundo occidental–; y por el otro, el “espacio acústico” –el razonamiento holístico, sensorial y subjetivo, característico de Oriente–. MacLuhan sostiene que el medio impreso –el analógico– estimula la percepción del “espacio visual”, sin embargo, la omnipresente pantalla –la televisión, la tecnología de la base de datos, el satélite de comunicaciones y la red global de medios de comunicación– está llevando a sus usuarios hacia una orientación más dinámica y “con muchos núcleos” del “espacio acústico”. Según este pensador, con la aparición de la globalización del entorno (el resultado de las comunicaciones mundiales globalizadas) estos dos puntos de vista mundiales *están chocando a la velocidad de la luz* y asegura que *la clave para la paz es comprender estos dos sistemas en forma simultánea*. Véase: MCLUHAN, Marshall; POWERS, Bruce R. (1990): *La aldea global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI: la globalización del entorno*. Barcelona, Gedisa, 2015.

(6) Con respecto a cómo la invasión de las nuevas tecnologías –y en concreto del teléfono móvil “inteligente”– han modificado nuestra relación con el espacio/tiempo cotidiano, y cómo estas han posibilitado un nuevo modo de relacionarnos con el mundo –puesto ya en práctica por la llamada generación “nativa”– es interesante acercarse a las teorías del filósofo francés Michel Serres (afincado desde hace años en California cerca de Silicon Valley). Serres defiende que tras la primera revolución del hombre con el paso del lenguaje oral al escrito y la segunda revolución tras la invención de la imprenta, vivimos, hoy, una tercera revolución regida por el lenguaje de las nuevas tecnologías que ha generado un nuevo individuo bautizado por el filósofo: “*Pulgarcita*”, en alusión a la destreza con la que los mensajes (SMS) del móvil brotan de sus pulgares. Los jóvenes viven una vida (dimensión espacio-temporal) completamente distinta que las generaciones anteriores: *Ya no habitan el mismo espacio, no se comunican de la misma manera, no perciben el mismo mundo*. Estos cambios tan decisivos repercuten en la sociedad en su conjunto, en la educación, el trabajo, las empresas, la salud, el derecho y la política. Frente a todo este cambio, *Pulgarcita* (mujer de no más de 30 años universitaria y con excelentes capacidades tecnológicas) debe reinventar todo: una manera de vivir juntos, instituciones, una manera de ser y de conocer: *Comienza una nueva era que verá la victoria de la multitud, anónima pero individualizada, sobre las élites dirigentes, bien identificadas; del saber discutido, accesible y descentrado, sobre las doctrinas transmitidas sumisamente; de una sociedad libremente conectada sobre la sociedad del espectáculo regida por los medios de comunicación y la publicidad*. Michel Serres propone a

ción del espacio neocapitalista <sup>(7)</sup>, definen, en términos generales, la experiencia externa e interna del imaginario espacio-temporal contemporáneo. Una vez destruido el discurso narrativo temporal continuado del ideario del progreso de la modernidad y la omnipresente expansión de la espacialidad de la cultura posmoderna podemos describir –al menos de un modo muy sintético– el imaginario espacio-temporal del presente como plural e híbrido, sin una forma definida, radicalmente heterogéneo y protagonizado por un *hiperconsumo estetizado y un individualismo consumista experiencial y transestético* <sup>(8)</sup>.

Debemos añadir además, con respecto al imaginario de nuestro tiempo, el papel primordial que posee la “representación” –entendida como imagen– de los sujetos, los objetos y, sobre todo, del espacio circundante en la cultura estetizada de la sociedad de la información y el hiperconsumo. Ciertamente es que todas las culturas conocidas llevan a cabo prácticas de representación –máscaras, adornos, ritos, pinturas, etc.– pero la explosión de los medios de comunicación, la publicidad, el cine, el vídeo doméstico y, por supuesto, la fotografía digital han invadido y dominado completamente –de un modo obsesivo, inmediato e hiperreal– el imaginario de nuestra época. Además, a ello se suma el carácter que poseen esas imágenes –reproducibles infinitamente– en su mayoría virtuales e inmateriales y en circulación constante, codificadas por el nuevo espacio social a través de las redes sociales y sus virtuales identidades.

*Por el lado del objeto y, sobre todo, del espacio donde están los objetos, se produce una suerte de exceso ontológico que les hace aparecer, más allá de las operaciones instrumentales del viejo sujeto perceptivo, como capaces de remontar el vuelo y devenir, ellos mismos, imágenes que ya no son propiedad nuestra, sino*

---

“Pulgarcita” una colaboración entre generaciones para poner en marcha esta utopía, como única realidad posible. Véase: SERRES, Michel (2013): *Pulgarcita*. Buenos Aires, FCE.

(7) Queremos reseñar aquí, con respecto al análisis de la producción/destrucción del espacio neocapitalista, al filósofo francés Henri Lefebvre, al que abordaremos en nuestra investigación, como uno de los primeros pensadores en tratar este tema en los años sesenta. Véase: LEFEBVRE, Henri (1974): *La producción del espacio*. Madrid, Capitán Swing Libros, 2013; y LEFEBVRE, Henri (1968): *El derecho a la ciudad*. Barcelona, Ediciones Península, 1978.

En la actualidad, y procedente también de la escuela marxista, destacar las excelentes aportaciones del teórico social inglés David Harvey al análisis de la producción de espacio contemporáneo. Lo que nos interesa de este teórico es su visión del espacio desde la geografía humana, pues Harvey entiende la sociedad como una construcción territorial, y no a la inversa –el territorio como una construcción social, tal y como lo entienden los sociólogos urbanos–. Queremos reseñar un libro suyo: *Espacios de esperanza*, 2003, donde Harvey presenta el capitalismo como un depredador de territorios, que construye, destruye y reconstruye incesantemente para comercializarlos como paisajes consumibles. Pero si los “mercaderes” capitalistas se apropian del paisaje especulando con él, los contrarios al sistema neoliberal de mercancías –entre las que se incluye a la naturaleza– han de convertirse en nuevos “paisajistas” éticos, recreando esos *espacios para la esperanza* que dan título al libro. Paisajes éticos confundidos con utopías, con paisajes ficticios que permiten rediseñar el territorio colectivo: utopías geográficas de un nuevo diseño espacio-temporal, que busquen regenerar el territorio y su temporalidad para producir un nuevo espacio social y medioambiental donde todos podamos desarrollar nuestras plurales vidas. *Para que funcione cualquier plan o ideología política*, afirma, *hay que tener en cuenta nuestras cualidades humanas, las capacidades y poderes inherentes a la naturaleza, y la dinámica del cambio*. Véase: HARVEY, David (2003): *Espacios de esperanza*. Madrid, Akal.

(8) Hacemos alusión con estas cursivas a los términos que el sociólogo Gilles Lipovetsky –junto con Jean Serroy– emplea en su último ensayo sobre la sociedad contemporánea. Este texto, al que volveremos más adelante, es casi un tratado de ética de la producción y el consumo, que se convierte en ética estética, ya que la reproducción del mundo –mediante su estetización–, a la medida de nuestros deseos, nos lleva a lo que el autor denomina el “Capitalismo artístico”, basado en la dinámica del hedonismo y las modas. Véase: LIPOVETSKY, Gilles & SERROY, Jean (2013): *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona, Anagrama, 2015.

*que pertenecen a esa circulación topológica del imaginario social en la que el sujeto comienza a perderse. En efecto, tenemos, a veces, la incómoda sensación de que el Partenón, Las Meninas o los templos de Khajuraho, no sólo están donde los podemos percibir sino que, de modo virtual, circulan por ese espacio de flujos infográficos del que habla Castells, y que, en realidad, podemos acceder a ellos, a sus misterios y a sus secretos, sin salir de nuestro ordenador conectado a Internet.* <sup>(9)</sup>

La telepresencia, la realidad virtual, los bancos de datos, los archivos digitales, los avances ópticos, las tecnologías de la imagen, etc., nos permiten tener una experiencia –que se nos promete “real y objetiva”– más real incluso que la propia realidad. Aunque no podemos evitar resistirnos –todavía nosotros un poco, aunque quizás no nuestros hijos– a afrontar la idea de que alguien, desde Japón, pueda ver las diminutas pinceladas del ojo de la infanta Margarita con más detalle incluso y al mismo tiempo que nosotros delante de *Las Meninas* de Velázquez en el Museo del Prado en Madrid; y, todavía más allá, a través de un análisis microbiológico, por ejemplo, con más detalle incluso que al que el propio Velázquez tenía acceso –a través de sus ojos humanos– mientras pintaba el cuadro en 1656 <sup>(10)</sup>.

Por supuesto, si esta posibilidad de viaje espacio-temporal virtual la aplicamos a los espacios tridimensionales, el proceso es más radical si cabe. La *res extensa* de la filosofía –siempre dependiente de la percepción, la imaginación y el deseo del sujeto moderno– se independiza. Mientras nosotros sentimos, a través de nuestra piel –encogidos de frío–, el viento polar durante un viaje al paisaje glaciar de la Antártida –como veremos le ocurre a Olafur Eliasson, uno de los artistas de nuestra investigación– esta experiencia ya ha sido “empa-

---

(9) CASTRO NOGUEIRA, Luis A. (1997): *La risa del espacio. El imaginario espacio-temporal en la cultura contemporánea: una reflexión sociológica*. Madrid, Tecnos. p. 18.

(10) Hacemos alusión, en concreto, a una revolucionaria herramienta digital creada por el omnipresente de las nuevas tecnologías digitales Google. En 2009, dentro de su aplicación Google Earth, se lanza la capa 3D correspondiente al Museo del Prado, con catorce obras maestras del museo entre las que se encuentra *Las Meninas* de Velázquez, representadas mediante imágenes digitales en súper alta resolución que permiten acceder a todo tipo de detalles de las mismas desde la pantalla del ordenador. Este sistema permite navegar por la obra, acercarse y seleccionar el detalle que se quiere ampliar, gracias a los 14.000 megapíxeles de resolución de las imágenes, que suponen una nitidez hasta 1.400 veces mayor que la que se obtendría con una cámara digital de 10 megapíxeles de las que usa en la actualidad cualquier turista, y no digamos con sus ojos. Tras esta primera herramienta, Google ha creado el Google Cultural Institute en asociación con cientos de museos, instituciones culturales y archivos para presentar sus colecciones al mundo de un modo online, donde existe una aplicación específica de arte llamada *Art Project* (Abril 2012) con 30.000 obras de museos de todo el mundo. Véanse: <https://www.google.com/culturalinstitute/project/art-project?hl=es>, y <https://www.museodelprado.es/coleccion/sueltas/obras-maestras-del-prado-en-google-earth/> (consultadas en Febrero de 2015).

De cualquier modo, estos programas e iniciativas exclusivamente dirigidas al mundo del arte y la cultura son una consecuencia directa del éxito de los programas de localización georeferenciada por satélite –Google Maps y Google Earth– creados por la multinacional en 2005. A través de ellos, Google ha creado la posibilidad de viajar espacio-temporalmente, y en alta resolución, a cualquier punto del planeta a toque de un *click*. Con Google Maps podemos visualizar el mundo a través de imágenes vía satélite, imágenes de mapas o combinar estas dos. Las imágenes de satélite comparten la base de datos de Google Earth, lo que significa que son las mismas imágenes que veremos en dicho programa y con la misma resolución. Google Earth es un programa informático similar a un Sistema de Información Geográfica (SIG) que permite visualizar imágenes de cualquier punto del planeta con calidad fotográfica, combinando imágenes de satélite, mapas y el motor de búsqueda de Google. Además de estos datos tecnológicos provenientes de herramientas científicas, el buscador ofrece la posibilidad al usuario de insertar fotos y videos –de un modo libre y gratuito– y ubicarlos exactamente en el punto geográfico donde fueron tomados, en cualquier punto del globo terráqueo, de tal modo que podemos acceder a distintas capas de información –científicas, estadísticas, comerciales (hay contratos con marcas comerciales: hoteles, restaurantes, etc.), personales, etc.– a la vez o por separado, filtrando las capas 3D activas a nuestro gusto.

quetada” y está siendo “consumida” de un modo incluso más real –desde el punto de vista de su apreciación visual–, al mismo tiempo y a la velocidad de la luz, por miles de miradas que circulan técnicamente por las autopistas de la información, Internet, la publicidad, el cine o la televisión. Esas sensaciones, deseos, emociones y conocimientos de la experiencia percibida dependen, en gran grado, de una “eidosfera mediática” previa a la experiencia y alejada del contacto e inmediatez con lo real. Podríamos decir, entonces, que el espacio contemporáneo se aleja del sujeto fenomenológico, ya no lo necesita para adquirir existencia, se vuelve autónomo en su ontología infográfica del espacio social; esta es, según Luis Castro Nogueira, *la risa del espacio que mejor caracteriza la cultura contemporánea*.

[...] *La experiencia del espacio/tiempo social contemporáneo de Nueva York, Londres o el Gran Cañón del Colorado tan obscuramente “significamentosa” (Rubert de Ventós) y mediada por tal cúmulo y exceso de información: reportajes, novelas, videos, películas, estudios sociológicos, etc., que nos convence de su radical alteridad y autonomía al margen de nuestra conciencia.*  
[...] *De otra conciencia que se nos impone de un modo sublime: la conciencia del propio Hiperespacio social; de esa nueva topología imaginaria que hace de nuestros cuerpos y de nuestras miradas diminutos y frágiles átomos perceptivos en una inmensidad oceánica.* <sup>(11)</sup>

Así, los riesgos y los peligros derivados de nuestro desmesurado afán industrializador –de más de dos siglos de trayectoria– junto con las nuevas herramientas tecnológicas que empiezan a cuestionar los límites entre la naturaleza y la cultura –si es que realmente los hay–, alteran irremediabilmente las representaciones que del espacio/tiempo teníamos tan solo unas décadas atrás. Hoy el mundo parece que se revela irremediabilmente contingente, como si se nos escapara de las manos. Nuestro modo de habitar el espacio no está regulado por la lógica y la necesidad, sino por la posibilidad y la no-necesidad, por el delirante hiperconsumo de esas *impresiones inútiles* de las que hablaba Paul Valéry <sup>(12)</sup>. Nuestro espacio/tiempo parece que se vive a través de los órganos de un consumidor transestético al acecho perpetuo de experiencias banales y hedonistas. La modernidad occidental, sin embargo, como afirmaba Martin Heidegger, reducía el ser al pensamiento lógico, mitifican-

---

(11) CASTRO NOGUEIRA, Luis A. (1997): *La risa del espacio*. op. cit. p. 19.

(12) Nos resulta pertinente esta analogía porque está aún vigente la interpretación de la sensibilidad del sujeto que argumentaba Paul Valéry –no falto de ironía– con sus *impresiones inútiles*; hoy reforzadas con la manipulación, por parte del mercado consumista, de nuestros sentidos, sensibilidades y experiencias dirigidas hacia el deseo –siempre insatisfecho– de hedonismo, placer y estetización.

*Entre nuestras impresiones inútiles, a veces ocurre que algunas se imponen y nos mueven a desear que se prolonguen y se renueven. También tienden a veces a hacernos esperar otras sensaciones del mismo orden que satisfagan así una especie de necesidad creada por ellas mismas. La vista, el tacto, el olfato, el oído, el movimiento, nos inducen de vez en cuando a demorarnos en el sentir, a obrar para acrecentar las impresiones en intensidad o duración. Semejante acción que tiene la sensibilidad como origen y fin, guiada en la elección de medios por la misma sensibilidad, se distingue con claridad de las acciones de orden práctico. Estas últimas responden, en efecto, a necesidades o impulsos que se agotan en la propia satisfacción. La sensación de hambre cesa en el hombre saciado y las imágenes que ilustraban esta necesidad se desvanecen. La sensibilidad exclusiva que nos interesa es totalmente distinta: la satisfacción hace renacer el deseo; la respuesta regenera la demanda; la posesión engendra un apetito creciente de la cosa poseída: en una palabra, la sensación exalta su expectativa y la reproduce sin que ningún fin claro, ningún límite cierto, ninguna acción resolutive, pueda abolir directamente semejante efecto de estimulación recíproca. Organizar un sistema de cosas sensibles que detente esta propiedad, he ahí lo esencial del problema del Arte; condición necesaria, aunque muy lejos de ser suficiente.* VALÉRY, Paul (1957): “Noción general del arte” en *Teoría poética y estética*. Madrid, La balsa de la medusa-Visor, 1990. p. 191.

do la lógica del pensamiento como la lógica que dirige el mundo, la vida humana, la historia, las biografías individuales, etc. <sup>(13)</sup>. De hecho, el anhelo del sujeto moderno soñaba el mundo despojado de sorpresa y convertido en mero automatismo técnico, lo que suponía vía libre a la dominación planetaria en la que debe vivir proponiendo, explorando, ensayando posibilidades, en definitiva, ocupando espacio. Dominación del planeta que inevitablemente ha conllevado con el tiempo –entre otras nefastas consecuencias–, a partir de la imparable investigación e innovación tecnofuncional y tecnocientífica, la expansión de la industria e infraestructura militar de los tiempos recientes y el agotamiento de los recursos naturales del planeta –parece que en un futuro no muy lejano– peligrando el deseado equilibrio necesario para con el medio-ambiente que permita la propia supervivencia del ser humano.

Hoy podemos afirmar que no hay un “hombre” como pensó la modernidad y antes la cristiandad y el Renacimiento. Lo que existen son posibilidades de ser y actualizaciones históricas, ya que el hombre es cultural por naturaleza. Nace con “falta e indeterminación”, lo cual le obliga a encauzar culturalmente la experiencia empírica y sensorial, a regularla a través del conocimiento, la intuición y sus sentidos <sup>(14)</sup>. Hoy, para explicar la capacidad humana de intervenir y producir espacio, no son suficientes ni las teorías de imitación que limitaban su actuación a reproducir/repetir/copiar lo que hay –ya desde Platón–, ni las teorías de la expresión que apuntaban al mundo emocional del “yo” donde perviven recuerdos, experiencias y vivencias que explican sus actos en el presente –de origen kantiano y centrado en el sujeto moderno–; y no lo son, porque no representan la complejidad del espectro espacio-temporal al que debe acogerse el individuo hipermoderno del siglo XXI. Vivimos en un “registro imaginario” –siguiendo a Cornelius Castoriadis– que nunca es neutro, sino que pertenece al imaginario social propio de la época en que nos toca vivir. Por lo que el registro imaginario (virtual) hipermoderno está mediado por el espacio/tiempo propio de esta sociedad, en constante metamorfosis entre lo real (objetivo), lo imaginario (subjetivo) y lo virtual (autónomo), lo que nos constituye como individuos –algo esquizofrénicos– habitantes de un mundo heterogéneo. Y es precisamente, esta constante metamorfosis de nuestra realidad hipermoderna, la que sin embargo, sigue interpretándose como algo dependiente de nuestra sensibilidad y conceptos, aquella “imagen” con la que se nos presentaba el mundo desde Descartes. Sólo ciertas prácticas artísticas contemporáneas y corrientes de pensamiento son capaces de pensar otros “paisajes externos e internos” como una alternativa a la realidad misma que difiera de la representación espacio-temporal hasta ahora vigentes.

---

(13) Hacemos referencia en concreto a las teorías que Martin Heidegger despliega en una obra peculiar, a caballo entre la filosofía y el arte. Heidegger y Eduardo Chillida se conocieron en uno de los habituales encuentros culturales organizados por la célebre galería Erker de St. Gallen en Suiza. Fruto de este encuentro, nació una amistad intelectual entre los dos, que desembocó en una colaboración artística. *El arte y el espacio* apareció en 1969, y contenía –en una edición limitada de 150 ejemplares– un disco con la grabación de un texto de Heidegger leído por él mismo y siete *litho-collage* de Chillida. En la obra se abordaba fundamentalmente asuntos relacionados con la metafísica del tiempo y el espacio alejados del poder de la ciencia que, al hacer hegemónico su saber, construye el orden del mundo desde su particular metafísica cuantificable. Se preguntaba Heidegger, al respecto, si el artista plástico no desafía a este poder de la ciencia al mostrar otro espacio. Véase: HEIDEGGER, Martin (1969): *El arte y el espacio*. Barcelona, Herder, 2009.

(14) Con respecto a la consideración del “sujeto” contemporáneo como un ser “indeterminado y propicio a la acción” y contra la supuesta autonomía del sujeto y de sus sueños megalómanos de convertir la experiencia del mundo en un proceso cartesiano sujeto a método y control, se recomienda consultar las teorías de Cornelius Castoriadis –pensador inclasificable de gran influencia en las décadas de los años sesenta y setenta, tachado de romántico y utópico–. Véase: CASTORIADIS, Cornelius (1986): *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*. Barcelona, Gedisa, 2005.



De cualquier modo, lo aprendido hasta ahora, en cuanto al espacio/tiempo se refiere, es la certeza de que son imposibles de separar. No podemos entender un espacio sin su “densidad” temporal, su *mallla histórica de discursos y visibilidades* <sup>(15)</sup>. El espacio no se deja reducir a su materialidad neutra, euclidiana, sino que se construye como “percepto” repleto de registros históricos materiales e imaginarios, segregando su propia temporalidad oculta. Hoy, no es necesario ser poeta o filósofo, también los geógrafos entienden que un paisaje, una pequeña ciudad o una montaña poseen murmullos temporales más o menos auráticos —aquella “imagen dialéctica” de Walter Benjamin—. El paisaje posee un mundo histórico y experiencial oculto que, en su día, era en cierto modo visible y representaba el imaginario espacio-temporal de la época: el espacio simbólico característico de todo espacio cultural. Y, al igual que ocurre con la memoria personal, sabemos que percibir esos espacios ocultos es complicado, sólo podemos hacerlo de una manera muy relativa: tratando de visualizarlos con los mismos ojos, conceptos y hábitos perceptivos de la cultura que los creó, tratando de revivir el tiempo ligado a aquellos espacios, tal y como lo experimentaban aquellos que los habitaban, sin imponer el nuestro e intentando “sentir las virtuales resonancias imaginarias y afectivas” que todo espacio posee.

En lo que se refiere a la producción física y material de nuestro espacio/tiempo, la sociedad del siglo XXI organiza el espacio geopolítica y territorialmente, a través de las necesidades y urgencias del mercado y el sistema neocapitalista materializadas en un constante *loop* de producción/destrucción del espacio al capricho del mercado y sus modas: un ochenta por ciento de la población vive en las ciudades, abandono del campo y las actividades agrícolas, nuevos espacios de poder como las comunidades de élite, viejas áreas industriales abandonadas junto a nuevos polígonos empresariales inutilizados, fronteras, vallas y límites del territorio con “devoluciones calientes”, operadores tecnológicos de control y vigilancia global y local ubicados en el espacio exterior, *drones* teledirigidos de espionaje político-militar, etc. Todo ello, puede verse representado visualmente en soportes científicos y técnicos como mapas, planos, cartografías digitales, topografías; o en soportes simbólico-estéticos de representación espacial como los productos culturales, el arte, la literatura, el cine, etc., a menudo utópicos e irreales en forma de heterotopías, imaginería digital, nuevo códigos visuales de la aldea global, etc.

En lo que se refiere a la representación mental —la llamada “cartografía cognitiva” por Fredric Jameson <sup>(16)</sup>— que el sujeto contemporáneo se hace del espacio/tiempo de nuestra sociedad, nos encontramos con un individuo, que aún estando constantemente hiperconectado, se encuentra, en muchas ocasiones, perdido y desorientado, incapaz de imaginar la inmensa totalidad del espacio-temporal virtual. Nos encontramos ahora pensando el espacio/tiempo en la interioridad del sujeto e identidad personal; es lo que podríamos llamar la conciencia

---

(15) CASTRO NOGUEIRA, Luis A. (1997): *La risa del espacio. op. cit.* p. 29.

(16) Para Fredric Jameson, la “cartografía cognitiva” es un modo de comprender —por parte del individuo— la idea que posee de su mundo social. Es una alternativa a la crítica tradicional de la realidad contemplativa, debido a que la cartografía está relacionada con la práctica, para Jameson la “cartografía cognitiva” permite una percepción individual del espacio urbano. Al alejarse de las percepciones tradicionales, hace que el hombre pueda reconquistar el sentido de un “lugar”, así como la reconstrucción/construcción de una imagen que pueda ser retenida en la memoria, es por ello que se realiza la acción de “cartografiar” y de cambiar las trayectorias “móviles o alternativas” que se representan por medio de los mapas cognitivos. Los estudios actuales sobre arquitectura, paisaje, geografía e historia utilizan ésta expresión para realizar estudios sobre el capitalismo tardío y representar sus espacios geográficos en los mapas actuales. Véase: JAMESON, Fredric (1995). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona, Paidós.

psicológico-temporal de las experiencias y los sentimientos hacia el mundo que nos rodea; que en el caso de la modernidad, se concibió en base a la experiencia del tiempo –en todas sus contradictorias variantes– como un proyecto cercano a la biografía/memoria personal y, en el caso de nuestro tiempo, está dominado por lo que llamamos “eidosfera mediática”: el hiperespacio posmoderno, los media, y las modas y estilos de vida estetizada.

La experiencia espacio-temporal del ser humano contemporáneo se constituye, por tanto, a través de un complejo entramado –a veces contradictorio– entre estas dos coordenadas espacio-temporales: la exterior (dada y preexistente) y la interior (subjética y mental) que se cruzan y retroalimentan de un modo enigmático. Lo exterior condiciona sobremanera e inevitablemente la experiencia individual interior, incluso más allá del espacio/tiempo imaginario de los poderes transcendentales de la conciencia humana defendidos desde Kant y Bergson. El mundo exterior condiciona, desde luego, al ser humano y sus experiencias, pero siempre en la medida en que se convierte en un ser interdependiente de este, no como ente ajeno.

Podríamos decir entonces que el imaginario espacio-temporal contemporáneo se encuentra en perpetua transformación –y va a una velocidad de vértigo– por lo que tiene que actualizarse constantemente para estar al día. Nuestra época, no es ya aquella de las fábricas (grandes espacios industriales cerrados) donde centenas de individuos se afanaban en lentas y laboriosas tareas; sino que el individuo contemporáneo se mueve rápidamente en autopistas y aviones por el mundo globalizado, o en su defecto, a la velocidad de la luz por el hiperespacio a través de Internet. Así, debemos lidiar con las contradicciones de los nuevos espacios contemporáneos y sus cambiantes significaciones, ya que parece que su materialidad urbanística, arquitectónica, medioambiental e instrumental cada vez tiene menos peso frente a la contaminación y poder de las valoraciones de la “eidosfera mediática” hipercompleja, inmersa en la producción delirante de modas y deseos innecesarios.

*La curvatura externa preexiste y condiciona la experiencia individual pero siempre en la medida que deviene “habitus” operativo (Bordieu) mientras que la reproduce la distorsiona y recrea topológicamente en función de las diferentes posiciones del sujeto en el espacio/tiempo social. Nuestra hipótesis apunta a la posibilidad de encontrar ciertas homologías e isomorfismos entre los mencionados parámetros que pliegan el espacio/tiempo y la experiencia individual, entendida como “habitus”, centrándonos en la Modernidad y su crisis contemporánea.* <sup>(17)</sup>

---

(17) CASTRO NOGUEIRA, Luis A. (1997): *La risa del espacio. op. cit.* p. 29.

## 2.2. Nuevas alianzas entre cultura y ciencia como paradigma ético-social frente a la naturaleza.

En contraposición al panorama sociocultural y económico en el que los valores éticos son anulados radicalmente en beneficio de los valores económicos y comerciales –culto al presente, al derroche, a lo lúdico, explotación incontrolada de recursos, por nombrar sólo algunos ejemplos–, debemos reconocer que, hoy, se percibe un cambio profundo en la conciencia de la sociedad: una nueva dimensión ética de respeto al medio ambiente, un principio de responsabilidad hacia las generaciones futuras, una preocupación ante la conservación del planeta y un consenso internacional e intergubernamental con respecto a la necesidad de tomar medidas urgentes frente a la nueva realidad del cambio climático –ya consensuado por los científicos del IPCC<sup>(18)</sup>– y el desastroso impacto de nuestro modelo socio-económico sobre los recursos naturales.

Pero, lamentablemente, este cambio de ética y valores –frente a la naturaleza– no viene acompañado de un cambio en los valores éticos y estéticos de la sociedad capitalista del culto al entretenimiento, hedonismo, belleza, cuerpo, comida basura y turismo de paisajes ficticios; sino que se establecen curiosas y paradigmáticas hibridaciones –tal y como es habitual que suceda en la hipermodernidad– como, por ejemplo, “consumo responsable”, “turismo verde”, “desarrollo sostenible”, etc. De cualquier modo, actualmente, vivimos un momento histórico en cuanto a la legitimidad que la conciencia y la crítica ecológica han adquirido en la sociedad en todos sus ámbitos, incluidos los más relevantes, el político y el económico. La presión que ejerce la crítica ecológica en la sociedad contemporánea es, desde luego, de primer orden para el desarrollo de las políticas tanto a nivel nacional como internacional. Cada vez más entidades e instituciones apuestan por respetar el medio ambiente, bien por convicciones éticas y ecológicas, o por ser políticamente correctas frente a la concienciada sociedad del siglo XXI, ya que –asesorados por los especialistas en mercadotecnia– saben muy bien que lo que se lleva es ser ecológico. Así que, nos encontramos ante una explosión de prácticas de protección de la ecosfera, ahorro de energía, conservación de recursos naturales, reducción de CO<sub>2</sub>, reciclaje de residuos, lanzamiento al mercado de bio o eco-productos dentro de los planes estratégicos corporativos de la mayoría de las empresas e instituciones; que deben convivir con aquellos otros objetivos del sistema capitalista artístico neoliberal. Por este motivo, hoy, son necesarias, más que nunca, las estrategias de convivencia, alianza e hibridación entre ética y estética, arte y ecología, arte y compromiso político y social, para establecer puentes entre necesidades y expectativas, deseos y posibilidades.

La sociedad está entendiendo hasta qué punto somos parte inseparable del sistema natural, y que ya no sirven los viejos dualismos metafísicos de oposición entre una naturaleza, supuestamente pura y buena, frente a un hombre inmanentemente destructivo. Por fin, lo

---

(18) El Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático (IPCC) se creó en 1988 con la finalidad de proporcionar evaluaciones integrales del estado de los conocimientos científicos, técnicos y socioeconómicos sobre el cambio climático, sus causas, posibles repercusiones y estrategias de respuesta. Tras cuatro informes, durante el año 2015, se está elaborando el quinto informe, tras la reunión mantenida en Copenhague, Dinamarca, en Octubre de 2014. En el capítulo dedicado a las estrategias de Olafur Eliasson hablaremos de este encuentro, ya que el artista realizó una intervención –titulada *Ice Watch*– el día de la inauguración del encuentro. Véanse: [http://www.ipcc.ch/home\\_languages\\_main\\_spanish.shtml](http://www.ipcc.ch/home_languages_main_spanish.shtml) y <http://olafureliasson.net/icewatch> (consultadas en Febrero de 2015).



natural y lo artificial se reconcilian como un único fenómeno aliado en busca del equilibrio y la convivencia. Hay que tener presente –los expertos así lo afirman– que más del 90% de todo el crecimiento de plantas, por ejemplo, tiene actualmente lugar en sistemas llevados a cabo por la acción humana, que el 90% de toda la biomasa –de todos los seres vivos– es originada por el hombre o por sus animales domésticos, y que más de tres cuartas partes de la superficie terrestre –libre de hielo– ya no está en su estado “original”, sino en forma de paisajes originados directa o indirectamente por el hombre <sup>(19)</sup>. Lo que se persigue entonces es definir nuevos conceptos y un proceso de comprensión que supere ese dualismo y que, a su vez, nos permita reformular soluciones a los problemas actuales. La sociedad actual comienza a manifestarse –en todo el planeta– a favor de un cambio de paradigma reintegrador entre humanidades, ciencia, economía y naturaleza, en donde la relación se establezca no en terminos antagónicos sino de un modo complementario <sup>(20)</sup>.

Ahora bien ¿cómo llegar a ese equilibrio? ¿desde qué concepción del mundo abarcamos nuestra existencia? ¿cómo afrontamos el conflicto entre la finitud de los recursos naturales y nuestro contradictorio sistema socioeconómico basado en el consumo incesante e irresponsable? Existe cierto consenso –aunque la crítica ecológica radical no lo comparte– en que las líneas de actuación y gobernabilidad de la sociedad, de cara al futuro, han de tender no a preservar una forma de naturaleza –que ya no existe por sí misma–, sino a lograr un nuevo equilibrio planetario y una más eficiente gestión energética, para lo que es necesario desarrollar una cultura global –éticamente consensuada– que, por primera vez ahora, permiten las nuevas tecnologías, y en la que debiera prevalecer una comprensión de nuestra simbiosis con el sistema natural que aporte soluciones globales y coordinadas, fruto de una comprensión global del sistema en toda su complejidad.

Debiera asomar en el horizonte, una nueva cultura interdisciplinar –comprometida con la supervivencia de la naturaleza y el hombre– que priorice sus principios éticos y políticos por encima de los valores económicos y materialistas. Y, para alcanzar este cambio de paradigma, una ciencia sin conciencia social ni ética medioambiental –dedicada exclusivamente a inventar productos tecnológicos al servicio de la economía de mercado consumista– dista mucho de ser la disciplina adecuada. Necesitamos una ciencia transdisciplinar que experimente y desarrolle innovación tecnológica pero, ahora, redirigida hacia el fomento de un nuevo modelo de conocimiento basado en la búsqueda de valores éticos y sociales. Que-

---

(19) Véase: McNeill, John R. (2003): *Algo nuevo bajo el sol. Historia medioambiental del mundo en el siglo XX*. Madrid, Alianza Ensayo, 2011.

(20) Es, en este punto, cuando la ciencia se acerca a las humanidades y otras disciplinas como el arte. Reinhold Leinfelder, geólogo y paleontólogo que ha dirigido durante años el Museo de Ciencias Naturales de Berlín comenta al respecto: *Por supuesto estamos lejos de saberlo todo y para lograr ese entendimiento total es necesario que se entrelacen más la Ciencia y las Humanidades. No hablo solamente de la geología, sino también de la técnica en general. La Ciencia no puede por sí sola dar respuestas, necesitamos más participación a todos los niveles. El Consejo Científico Asesor sobre Cambio Global (WBGU), al que pertenezco, ha propuesto un contrato social para una gran transformación porque, si de verdad queremos un cambio, las fuerzas sociales deben participar desde el principio. Y hay que establecer vías de trabajo interdisciplinar y de cooperación. [...] El cambio llevará tiempo porque debe producirse desde abajo [...] en las escuelas tendemos a enseñar en áreas sectoriales que nos llevan a un pensamiento sectorial: química, física, biología, informática... Y sobre todo necesitamos una reflexión crítica de la existencia humana y su relación con el planeta, además de un nuevo espíritu de optimismo porque la rapidez de la red, las grandes bases de datos a disposición de cualquiera, señalan que ha llegado el momento de hacer posible este nuevo pensamiento.* SÁNCHEZ, Rosalía. El Mundo. Berlín. 17/10/2014. Véase: <http://www.elmundo.es/ciencia/2014/10/17/5440f448ca4741864a8b458d.html> (consultada en Febrero de 2015).

*The Whole Earth Disk*

NASA, 1972.

Vista del amanecer en una icónica fotografía del planeta Tierra al completo, tomada desde el espacio exterior por uno de los astronautas de la NASA abordo de la nave aeroespacial Apolo 17.



remos, en este contexto, poner un ejemplo: la iniciativa científica denominada Biomímesis. Esta propuesta de comportamiento e ideología ético-política de entender nuestra relación con la naturaleza propone la observación y posterior imitación –a través de la innovación tecnológica– de procesos y comportamientos de la naturaleza como solución a determinada problemática entre el ser humano y la Tierra <sup>(21)</sup>. Además, debemos destacar su método ético-científico ya que implica abandonar la visión antropocéntrica hegemónica de la Historia cultural de Occidente, en la que el ser humano es ese “ente superior” único conocedor de la verdad. La visión biomimética –humilde ante la sabiduría autónoma y ancestral de los seres vivos no-humanos– atiende a las lecciones que la naturaleza le da: adaptación al medio, aprovechamiento de recursos, respeto al ecosistema del que se depende, etc., para luego aplicarlos a las necesidades de la sociedad humana.

En definitiva, se trata de fomentar una cultura capaz de derrocar –para siempre– la vieja concepción del mundo basada en el dominio y la explotación desenfrenada de los recursos del planeta. Un nueva ética cultural que debe promover una conciencia social colectiva, alejada de la idea de la naturaleza de tradición animista y, también, de la naturaleza instrumentalizada de la ciencia mecanicista, como únicos enfoques que teníamos, hasta hoy, de relacionarnos y vivir en el mundo. Se necesitaría una nueva cultura que acepte, por fin, que el ser humano es un ser interdependiente de otros seres vivos y ecosistemas naturales, y que, de ninguna manera, es todopoderoso sino que debe saber negociar con un espacio que, desde la ciencia contemporánea, ya se nos anuncia como indeterminado, en desorden, azaroso y basado en el principio de incertidumbre. Pasar de tener, como única aspiración, el “conocimiento” del mundo –como vía de manipulación del mismo a través del conocimiento científico– a la “comprensión” del mismo –a través de la interacción del hombre no como dominador sino como componente–. Los sueños universalistas de la ciencia moderna han sido derrocados por fenómenos como el magnetismo o la termodinámica –por ejemplo–, y en consecuencia, ya no podemos tener la certeza absoluta de nuestros conocimientos, no podemos proyectarnos hacia el futuro –si no es de manera probabilística– porque ya no se puede entender la realidad con independencia del tiempo. El tiempo como factor esencial del dinamismo de lo real, del desorden, la acción y el azar provoca una renovación de la concepción del mundo mecanicista, al entenderse, ahora, el sistema desde la idea de lo inestable y lo dinámico. Y todo ello implica –por mucho que nos cueste asumirlo– una visión de la naturaleza como indisponible y, en gran medida, indomable.

Debemos reconocer que el asunto se nos está yendo de las manos, que estamos creando un entorno ciertamente inhabitable para cualquier ser vivo del planeta Tierra –tal y como desde hace décadas se venía vaticinando– y la problemática medioambiental no se está abordando con la urgencia que se debiera. Sin embargo, todavía estamos a tiempo –aunque se auguran negros futuros irreversibles– de cambiar los parámetros de creación/producción ético/estéticos del espacio contemporáneo. Cada vez somos más conscientes que la verdadera respuesta a la crisis ecológica-sistémica sólo podrá hacerse a escala planetaria y, siempre y cuando, se realice previamente una auténtica revolución política, social y cultural que reoriente los objetivos del sistema actual basado exclusivamente en objetivos de mercado de producción de bienes materiales e inmateriales. Citamos, brevemente, algunas de

---

(21) Hablaremos, en detalle, de la Biomímesis –fundada por Janine Benyus en los años noventa–, más adelante, en el capítulo de Olafur Eliasson. Puede consultarse la web de la institución creada por la bióloga Janine Benyus *Biomimicry*: <http://biomimicry.net/> (consultada en Febrero de 2015); o Véase: BENYUS, Janine M. (1998): *Biomímesis. Innovaciones inspiradas por la naturaleza*. Barcelona, Tusquets, 2012.

las muchas propuestas –con mayor o menor acierto– que filósofos, científicos y pensadores han desarrollado – desde muy distintos ángulos – en busca de ese deseado equilibrio del hombre con la naturaleza: La propuesta clásica de la ética ecológica de Hans Jonas con *El principio de la responsabilidad. Ensayo de una ética para la civilización tecnológica* (1973)<sup>(22)</sup>, exige una responsabilidad universal para toda la sociedad basada en una ética de la praxis humana desde una visión no individual sino colectiva; las hipótesis de los científicos James E. Lovelock & Lynn Margulis con *Gaia. Una nueva visión de la vida sobre la tierra* (1985)<sup>(23)</sup>, que plantea la naturaleza –el planeta Tierra en su conjunto– como un sistema interactivo que se autorregula cuyos componentes son seres vivos; Felix Guattari con *Las tres ecologías* (1990)<sup>(24)</sup>, donde propone la *ecosofía* como una nueva ética cultural que une los tres registros ecológicos: el del medio ambiente, el de las relaciones sociales y el de la subjetividad humana; Michel Serres con *El contrato natural* (1994)<sup>(25)</sup>, donde se abre camino a la idea de que la naturaleza pueda ser “sujeto de derecho” –con capacidad jurídica– para “firmar” un “contrato natural” –por muy paradójico que este sea– entre ella misma y el ser humano; Ilya Prigogine & Isabelle Stengers con *La nueva alianza: Metamorfosis de la ciencia* (1994)<sup>(26)</sup>, donde se plantea un cambio de actitud del hombre frente a la naturaleza, desde la ciencia, fuera de las alianzas anteriores: animista y moderna; o Bruno Latour con *Políticas de la naturaleza: por una democracia de las ciencias* (1999)<sup>(27)</sup>, donde desaparece la distinción sujeto/objeto para ser sustituida por la de humano y no-humano de mayor validez en el espacio de la ecología política que el sociólogo propone.

Ahora bien, una sociedad que aspire al reto de equilibrio y convivencia con ella misma y su entorno debe partir, necesariamente, de la absoluta conciencia del camino recorrido y de las condiciones en las que se encuentra el mismo. Es decir, el nuevo paradigma ético-social frente a la naturaleza sólo será posible desde la aceptación por la sociedad que, hoy por hoy, vivimos en un planeta caracterizado por la transformación “irreversible” –esto es crucial– de la naturaleza provocada por nuestra propia acción humana. Debemos asumir las consecuencias de nuestras acciones pasadas y comprometernos con las acciones futuras. Ya no es posible la vuelta a los orígenes, porque entre otros motivos no sabemos, si quiera, donde situarlos ni temporal ni espacialmente ¿Acaso el origen de la intervención del hombre en la naturaleza no podría situarse –como marcador cronológico– en las primeras polinizaciones de plantas cultivadas originadas por las actividades agrícolas de aquella tribu humana que pasó de nómada a sedentaria? o ¿No sería más correcto situar el inicio de nuestro impacto en la naturaleza con las primeras emisiones de gases de efecto invernadero? Aunque, existe gran consenso científico en situar el inicio de la gran transformación de la Tierra, por parte del hombre, el 6 de Agosto de 1945, a las 8 AM, cuando el presidente Truman de EEUU ordenó arrojar la primera bomba atómica de hidrógeno –lanzamiento a la atmósfera de miles

---

(22) JONAS, Hans (1973): *El principio de la responsabilidad. Ensayo de una ética para la civilización tecnológica*. Barcelona, Herder, (1995).

(23) LOVELOCK, James E. (1979): *Gaia, una nueva visión de la vida sobre la Tierra*. Barcelona, Ediciones Orbis, 1985.

(24) GUATTARI, Félix (1990): *Las tres ecologías*. Valencia, Pre-Textos, 2000.

(25) SERRES, Michel (1994): *El contrato natural*. Barcelona, Pre-textos, 2004.

(26) PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle (1994): *La nueva alianza: metamorfosis de la ciencia*. Madrid, Alianza (1997).

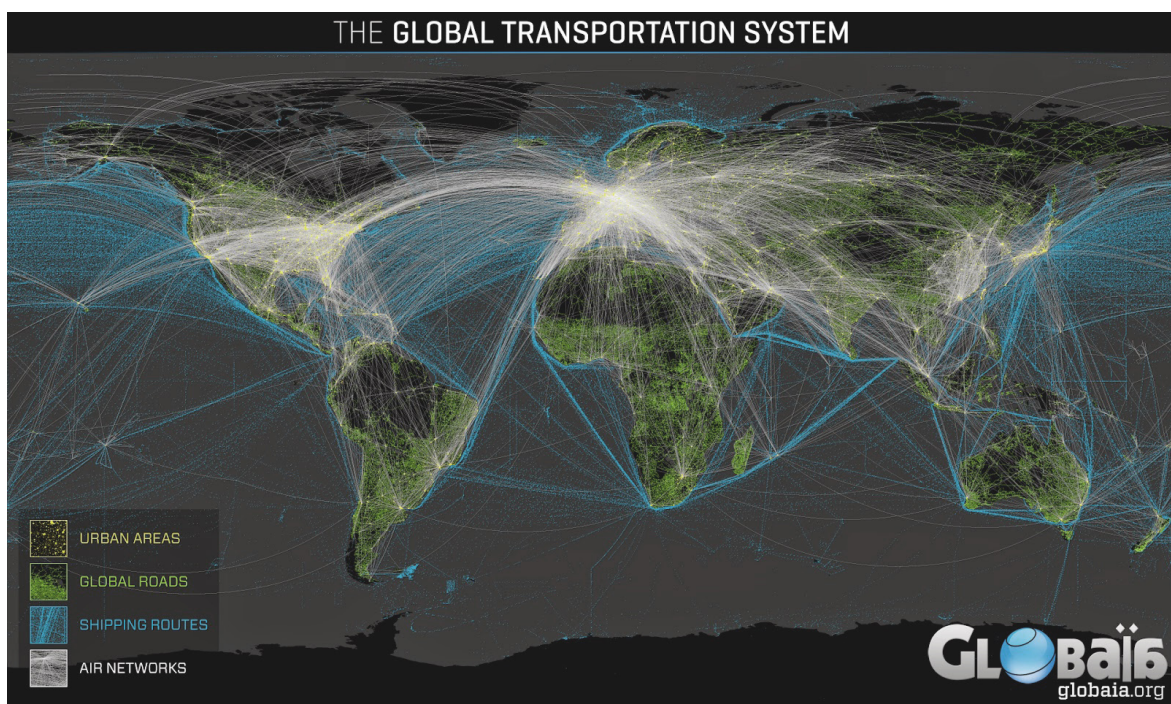
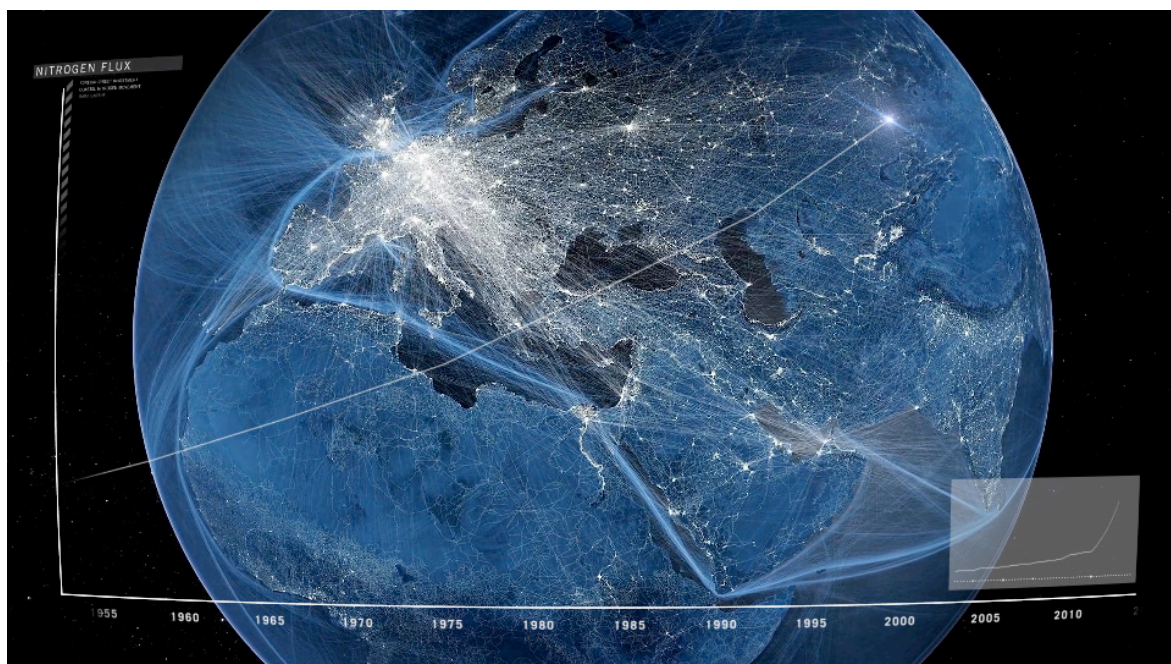
(27) LATOUR, Bruno (1999): *Políticas de la naturaleza: por una democracia de las ciencias*. Barcelona, RBA Libros, 2013.



*Cartography of the Anthropocene.*

Copyright: Globaia, 2014.

Estas imágenes muestran dos de los mapas que la institución Globaia está desarrollando dentro de su proyecto: Cartografía del Antropoceno. Este proyecto aporta la más reciente información científica sobre los parámetros clave que afectan al planeta Tierra con respecto a la gran aceleración de la actividad humana de finales del siglo XX: población, uso de energía, el PIB, la urbanización, el uso de fertilizantes, la deforestación, la pérdida de la biodiversidad, entre otros. La superposición gráfica que vemos en ambos mapas es una interpretación —realizada por un diseñador de Globaia— de los datos visuales y matemáticos que las distintas disciplinas científicas aportan sobre el conocimiento del estado actual del planeta.



de millones de isótopos radioactivos— sobre Hiroshima y días después sobre Nagasaki, en Japón.

Sea como fuere —sin querer entrar en un debate que no nos corresponde—, queremos rescatar esta visión del planeta Tierra, que nos aporta el punto de vista científico, porque asume, de una vez por todas, que el estado de la biosfera terrestre es predominantemente antropogénico. Por más que el dualismo sociedad-naturaleza carezca de fundamento ontológico, se ha desarrollado históricamente hasta hacerse realidad, con el irónico resultado de su disolución final mediante la completa (casi) humanización de la naturaleza. Nos dicen, hoy, los especialistas, que tan sólo una cuarta parte del planeta, incluidos los océanos, se mantiene sin intervención humana; sin contar las afecciones de tipo climático o de contaminación ambiental, a la que, ni siquiera, ésta se escaparía. Con base en infinidad de estudios e informes internacionales, hay gran consenso en afirmar —en los albores del siglo XXI— de un modo objetivo y científico —prescindiendo de consideraciones éticas— que la actividad humana (con sus procesos sociales y económicos) se ha convertido en un factor de cambio y transformación profundo en el funcionamiento del sistema terrestre, a escala global y sistémica, como si de una nueva era geológica se tratara. Así lo defiende la teoría científica del Antropoceno <sup>(28)</sup> —propuesta por Paul J. Crutzen, en el año 2000—, la cual plantea que

---

(28) Hay múltiples referencias bibliográficas y webs en la red, donde puede sondearse esta corriente de pensamiento, sus mapas y sus teorías científicas; también pueden encontrarse multitud de artículos que ponen en discusión su legitimidad, aunque parece que en el año 2016, la International Commission on Stratigraphy certificará definitivamente el final del Holoceno, a favor de esta teoría, inaugurando el Antropoceno como nueva edad geológica, situando su inicio en el siglo XIX. De todas ellas, por el tema que nos ocupa, se recomienda especialmente visitar la web Globalia —institución dedicada a la cartografía del Antropoceno— donde se pueden ver mapas y videos espectaculares de la cartografía del globo terráqueo en base al uso antropocéntrico. Véase: [http://www.hkw.de/en/programm/projekte/2014/anthropozoen/anthropozoen\\_2013\\_2014.php](http://www.hkw.de/en/programm/projekte/2014/anthropozoen/anthropozoen_2013_2014.php).

También se recomienda la visita a la web del The Laboratory for Anthropogenic Landscape Ecology —dirigido por Dr. Erle C. Ellis del Departamento de geografía y medio-ambiente de la University of Maryland, Baltimore (EEUU). Es un grupo de investigación interdisciplinar que investiga la ecología y el manejo sostenible de los paisajes humanos a escala mundial, regional y local. Este grupo ha realizado varios proyectos de investigación cartográfica y mapeo de los paisajes antropogénicos. Véase: <http://www.ecotope.org/>

También quisiéramos recomendar, muy especialmente, la consulta de un proyecto artístico innovador en el diálogo entre arte y ciencia, y en concreto, entre la teoría del Antropoceno y las prácticas artísticas. Entre los años 2013 y 2014, los comisarios Diedrich Diederichsen y Anselm Franke han desarrollado un complejo y extenso programa en torno a la idea del Antropoceno y su relación con las prácticas culturales contemporáneas en el museo Haus der Kulturen der Welt de Berlín. El primer paso, fue una interesante exposición multidisciplinar titulada *The Whole Earth. California and the Disappearance of the Outside*, en el año 2013. Esta exposición analizaba la repercusión que tuvo la primera imagen que la NASA proporcionó al mundo — en la sociedad de los años sesenta— de una vista de la Tierra desde el espacio, y el impacto de la célebre publicación *The Whole Earth*. La imagen del “planeta azul”, como una nueva perspectiva de la Tierra vista desde el exterior, es una de las imágenes más populares de la historia. Esta imagen, más que ninguna otra, ha dado forma a la noción popular de la era de la globalización, de una sociedad en la que todo el mundo está unido por Internet, y muy especialmente por el actual debate sobre el cambio climático. Véase: VV. AA. FRANKE, Anselm (ed.) (2013): *The Whole Earth. California and the Disappearance of the Outside*. Sternberg Press, Berlín. [Cat. exp.] Exposición en Haus der Kulturen der Welt, Berlín (26. 4. 13 - 7.7.13). Comisario: Anselm Franke.

A partir de esta muestra, bajo el programa titulado *The Anthropocene Project. Basic Cultural Research Using the Means of Art and Science*. 2013/2014; se han ido desarrollando en el museo distintas acciones, exposiciones, conferencias, proyectos pedagógicos, conciertos, etc. en torno al análisis de cómo el ser humano y su tecnología han afectado y modificado el planeta Tierra. Fruto de este proyecto de investigación han editado, también, interesantes publicaciones transdisciplinares de recomendada lectura. Véase: [http://www.hkw.de/en/programm/projekte/2014/anthropozoen/anthropozoen\\_2013\\_2014.php](http://www.hkw.de/en/programm/projekte/2014/anthropozoen/anthropozoen_2013_2014.php); Véase: VV. AA. KLINGAN, Katrin (ed.) (2015): *Textures of the Anthropocene, 4-vol. set. Grain-Vapor-Ray*. Cambridge/Londres, The MIT Press.

(Todas las webs citadas en esta nota, han sido consultadas en Febrero de 2015)



nuestra actual era geológica –el Holoceno– ha llegado a su fin. Esta teoría propone el siglo XIX –la revolución industrial– como el inicio de una nueva era geológica, en la que el agente principal de transformación del planeta Tierra habría sido el hombre y no un agente geológico o climatológico. Sin ánimo de entrar en detalles sobre si esta controvertida teoría –muy discutida desde la visión de la ciencias geológicas– es aceptable o no, lo que nos interesa, aquí, señalar de la misma, es que la idea del Antropoceno –como visión multidisciplinar y global del mundo– debería provocar en la sociedad una profunda reflexión global sobre el cambio conceptual y medioambiental que debemos de afrontar con respecto al mundo que habitamos. Se trata de reflexionar sobre cómo hacer posible una correcta e inevitable interdependencia entre la Tierra y los seres vivos que la habitan –incluido el hombre–.

En esa inherente capacidad del hombre de superación de la adversidad y adaptación al entorno –capacidad que por otra parte nos define como seres humanos–, la sociedad ha construido un ecosistema artificial –medio-ambiente humano, espacio socio-natural, etc.– mediante la transformación y construcción de su propia naturaleza. Hoy, sabemos que ese proceso de transformación –desarrollado equilibradamente a lo largo de cientos de años, si no miles– a partir de mediados del siglo XX, con la aceleración de los procesos de transformación económica, demográfica y energética, ha producido el colapso del sistema medio-ambiental en el que nos encontramos ahora. Son muchas –y de toda índole– las causas por las cuales hemos llegado a este nefasto resultado, y probablemente debemos aceptar que se trata de una mezcla de todas ellas: la aceleración del crecimiento de la población mundial gracias a los avances en medicina, la globalización del intercambio material gracias a las innovaciones tecnológicas en transporte, la interacción humana en la biosfera, el desarrollo industrial de innovaciones tecnológicas con fines exclusivamente de mercado, y todas aquellas causas fruto de las peculiaridades del sistema capitalista de consumo masivo y la falta de previsión de sus consecuencias.

Desde los años ochenta, se ha fraguado una profunda conciencia social y global de la problemática medioambiental a nivel planetario que ayuda no sólo a comprenderla, sino también promueve la acción para hacer lo posible por evitarla, aunque parece que esta conciencia ha llegado un poco tarde. Desde entonces –sobre todo a partir de la década de los noventa–, el fin de la naturaleza se ha vaticinado de muy diversas maneras. La Historia medioambiental está llamada, en este sentido, a cobrar gran importancia según la sociedad va tomando cada vez más conciencia de que el estado medioambiental actual del planeta Tierra es una responsabilidad también nuestra –aunque no exclusivamente– y que en gran medida depende de nosotros, en tanto en cuanto, partimos de una casi completa humanización de la naturaleza, lo que equivaldría asumir el fin de la misma. Valgan sólo algunos ejemplos de cómo se ha ido asumiendo en la sociedad contemporánea el fin de la naturaleza y la aceptación cultural de la completa humanización de la misma desde el pensamiento sociológico, la antropología, la filosofía o el ecologismo: Bill McKibben con *El fin de la naturaleza* (1990) <sup>(29)</sup>, desde una visión posnatural del mundo y como precursor de la concienciación sobre el cambio climático; Carolyn Merchant desde el ecofeminismo con *La muerte de la naturaleza* (1980) <sup>(30)</sup>; Ulrich Beck con *La sociedad del riesgo. Hacia una nue-*

---

(29) MCKIBBEN, Bill (1990): *El fin de la naturaleza*. Barcelona, Ediciones B.

(30) MERCHANT, Carolyn (1980): *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*. San Francisco, Harper & Row, 1983.

va modernidad (1992) <sup>(31)</sup>, anunciaba el fin de la antítesis del binomio naturaleza-sociedad; Peter Dickens con *Society and Nature, Toward a Green Social Theory* (1992) <sup>(32)</sup>, asumiendo cómo la cultura determina los cambios siconaturales terrestres; Kirkpatrick Sale con *After Eden: The Evolution of Human Domination* (2006) desde la crítica ecológica profunda con respecto a la violencia de la intervención humana; o John McNeill con *Algo nuevo bajo el sol: Historia medioambiental del mundo en el siglo XX* (2000) <sup>(33)</sup>, donde se explican con detalle los motivos por los cuales debemos considerar el siglo XX como la época de mayor impacto del hombre sobre la Tierra, en proporción al resto de alteraciones realizadas por el hombre a lo largo de toda su historia. Son muchas las voces –y no exclusivamente de corte ecológico– las que ahora proponen nuevas vías de pensamiento y/o de comportamiento ético-social con respecto a la naturaleza. Parece que urge una nueva intervención humana, aunque a partir de ahora, con objetivos y estrategias radicalmente distintos.

### 2.3. El papel del arte y la estética en la sociedad hipermoderna del capitalismo globalizado.

*Por construir megalópolis caóticas y asfixiantes, por poner en peligro el ecosistema, por descafeinar las sensaciones, por condenar a las personas a vivir como rebaños estandarizados en un mundo insípido, el modo de producción capitalista se estigmatiza como barbarie moderna que empobrece la sensibilidad, como orden económico responsable de la devastación del mundo: “afea la tierra entera”, volviéndola inhabitable desde todos los puntos de vista. Este juicio es ampliamente compartido: la dimensión de belleza se reduce, la de la fealdad se extiende. El proceso desencadenado por la Revolución Industrial prosigue inexorablemente: lo que se perfila, día tras día, es un mundo más desagradable.* <sup>(34)</sup>

Así, presenta Gilles Lipovetsky las consecuencias más obvias y devastadoras del orden económico neoliberal en la que estamos inmersos. No hay duda de que hay detractores contra estas argumentaciones, aquellos que aluden a las metas conseguidas por la sociedad del bienestar con respecto a salud, calidad de vida, entre otros logros –aunque estos se suelen olvidar de los que no se encuentran en los límites geopolíticos del primer mundo–. En cualquier caso, nuestra realidad socioeconómica es tremendamente compleja y este no es, desde luego, el lugar para profundizar sobre esos aspectos socioeconómicos. Tan solo, nos parece pertinente pararnos a reflexionar, brevemente, sobre las consecuencias que este orden económico y social traslada al ámbito de la estética y de la ética y, en consecuencia, a las prácticas artísticas preocupadas por el espacio contemporáneo, la “naturaleza” del siglo XXI. Porque es difícil obviar que el sistema capitalista de consumo está frenéticamente dedicado, desde hace décadas, y cada vez con mayor intensidad y a mayor velocidad, a producir por todo el planeta los mismos paisajes urbanos y fríos –cual escenografías a modo de

---

(31) BECK, Ulrich (1992): *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona, Paidós, 2006.

(32) DICKENS, Peter (1992): *Society and Nature, Toward a Green Social Theory*. Philadelphia, Temple University Press.

(33) MCNEILL, John R. (2003): *Algo nuevo bajo el sol. Historia medioambiental del mundo en el siglo XX*. Madrid, Alianza Ensayo, 2011.

(34) LIPOVETSKY, Gilles & SERROY, Jean (2013): *La estetización del mundo. op. cit.* p. 8.



*no-lugares* <sup>(35)</sup>— (aeropuertos, balnearios, cadenas hoteleras, polígonos industriales); a producir y lanzar al mercado cientos de millones de baratijas *kitsch* inservibles e insignificantes —productos de “usar y tirar”—; a crear una cultura dominada por los medios de comunicación politizados, la industria y la contaminación de publicidad en los espacios públicos y/o culturales <sup>(36)</sup>; una cultura, que además, es confundida y puesta a la venta como producto dentro de una ambigua “industria cultural” de consumo masivo en programas de televisión *prime-time*, prensa escrita y demás, dominados por la violencia, el sexo, la codicia, la vulgaridad y, por decirlo breve y pronto, la idiotez en general. Y todo esto, nos atañe —al mundo del arte— directamente, ya que no estamos en la época en que la producción industrial y la producción cultural iban por universos separados e irreconciliables, como por ejemplo, en la época de las vanguardias cuando esta separación era evidente. Hoy, estamos en el momento en que los sistemas de producción, distribución y consumo están completamente contaminados y regidos por estrategias en torno a la belleza y la estética: lo que define a la sociedad capitalista del hiperconsumo es un modo de producción estético —nos encontramos en la época del denominado “capitalismo artístico” al que hace referencia Gilles Lipovetsky—. La deriva de la economía de consumo y el progreso industrial modernista ha ido por unos derroteros, en cierto modo, inesperados. Esa fealdad —de todo aquello que toca el sistema capitalista— a la que aludíamos antes como consecuencia directa de las prácticas económicas industriales basadas en el valor y la rentabilidad del dinero, nos sorprenden, hoy en el siglo XXI, con la invasión global y hegemónica de industrias de consumo masivo en torno al diseño, la moda, la publicidad, la decoración, el cine, el mundo del espectáculo —que no del arte—. En definitiva, la fealdad industrial se ha transformado paradójicamente en una estetización de la economía que abarca abundancia de estilos, diseños, imágenes, historias, paisajes, músicas, cosméticos, parajes turísticos, e inevitablemente provoca —si no andamos con cuidado— la total perversión del artista, del arte, los museos y sus exposiciones. Así que debemos jugar con esta doble cara del sistema, donde el predominio de la racionalidad productiva y comercial no elimina en absoluto la existencia y el poder de las estrategias sensitivas e intuitivas, cualitativas y estéticas del ser humano, sino todo lo contrario: son devoradas e instrumentalizadas.

*Lo real se construye como una imagen que integra en ella una dimensión estético-emocional que se ha vuelto central.*

*[...] Es lo que llamamos “capitalismo artístico o creativo estético”, y que se caracteriza por el peso creciente de los mercados de la sensibilidad y del proceso diseñador, por el trabajo sistemático de estilización de los bienes y lugares comerciales, de integración generalizada del arte, del “look” y de la sensibilidad afectiva en el universo consumista. Al crear un paisaje económico*

---

(35) Hacemos referencia, aquí, a este concepto del espacio posmoderno por su gran repercusión en la teoría del arte, la sociología y antropología de la posmodernidad. Fue incorporado, en los noventa, por Marc Augé y haremos referencia a él, más adelante, en nuestra investigación. Véase: AUGÉ, Marc (1993): *Los “no lugares”, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa.

(36) Nos referimos aquí, a la perversión que el sistema está realizando en nuestros espacios públicos y/o culturales, en concreto, encontramos abundantes casos en la ciudad de Madrid, llevados a cabo por el Ayuntamiento de la capital en los dos últimos años. Ahora por ejemplo, nuestros teatros no tienen nombres de poetas, sino de marcas de helados traídos de culturas exóticas, o incluso, las paradas del metro suburbano, donde se desarrolla el transporte público, son llamadas, impunemente, con el nombre de una de las grandes corporaciones telefónicas multinacionales.

*mundial caótico estilizando el universo cotidiano, el capitalismo no es tanto un ogro que devora a sus propios hijos como un Jano de dos caras.* <sup>(37)</sup>

Así que, por aquí andan nuestros artistas contemporáneos, desenmascarando a Jano, aquel héroe cultural, al que se le atribuye, entre otras cosas, la invención del dinero, las leyes y la agricultura; y que también, posee la capacidad de ver por una cara el pasado –el final– y, por otra, el futuro –lo que está por venir–. Trabajan entre el espacio que se duplica y el tiempo que se superpone, en un complejo territorio espacio-temporal estetizado lleno de máscaras y estrategias ocultas propias de la inherente dimensión antropológica y transhistórica de toda sociedad <sup>(38)</sup>. La nueva sociedad, tras la productividad industrial, se caracteriza ahora por una fase reflexiva, estética y emocional en la que los artistas tienen un papel subsidiario o casi decorativo, a pesar de haber sido históricamente uno de los ámbitos propios del arte o la cultura.

Lejos estamos, hoy, de aquel artista-genio humanista que firma sus obras bajo la misión de captar imágenes bellas y armoniosas acordes con la naturaleza. También, a mucha distancia de aquel artista dedicado a los exuberantes detalles y pliegues del paisaje barroco, repleto de cascadas y adornos florales destinados a embellecer la política de monarcas, príncipes y aristócratas <sup>(39)</sup>. Tampoco nos encontramos delante de ese primer artista de la autonomía del arte del siglo XIX, que a pesar de estar emancipado de la Iglesia, de la aristocracia o del encargo burgués, se encuentra –a partir de entonces– irremediabilmente dependiente de las leyes del mercado económico. Eran momentos –los del romanticismo alemán y el sujeto trascendental kantiano, por ejemplo– en los que se le exigía al arte y los artistas una vía de acceso como único modo de desvelar lo “absoluto” y se le atribuía al arte el poder de hacer conocer y contemplar la esencia misma del mundo –a través de la contemplación del paisaje sublime–, relegando a la ciencia a la mera enunciación de las leyes de los fenómenos naturales y de las cosas <sup>(40)</sup>.

Pero aunque estamos, hoy, lejos de esa sacralización del arte del romanticismo, a la vez somos descendientes de la misma. Fue un momento histórico de especial relevancia para el ámbito del arte y la estética, el momento de la invención de la institución museística, la estetización de la cultura material y la fetichización del objeto cultural, cuando la secularización del mundo comienza a ser el trampolín de la religión moderna del arte. A partir de entonces y, en cierto modo, todavía hoy, la estética ha sustituido a la religión y a la ética. El

---

(37) LIPOVETSKY, Gilles & SERROY, Jean (2013): *La estetización del mundo. op. cit.* p. 9.

(38) Hacemos, aquí, alusión a que toda sociedad posee sus propias prácticas artísticas y estéticas, bien derivadas de su orden social, cultural o religioso: máscaras, decorados de rituales, artesanía, arquitectura, pinturas, etc. reflejando el cosmos, ilustrando los mitos, expresando la esencia de la tribu o pautando los momentos de la vida social, las pinturas del rostro, del cuerpo, las esculturas, las pinturas, etc.

(39) Hacemos referencia, aquí, a cómo durante el Barroco se hizo uso de las artes como parte de las estrategias políticas y militares de la sociedad y donde el embellecimiento de las ciudades –podríamos decir que comienza el “arte urbano o público” en esta época– se convierte en objetivo político importante. Es desde, luego, un momento histórico ejemplarizante de la instrumentalización del “arte del espacio” para fines políticos. Ya que, a partir del Renacimiento, el arte, la belleza y los valores estéticos adquirieron un valor y una dignidad social sin precedentes, sostenidos por estrategias políticas de teatralización del poder, por el imperativo aristocrático de representación social y la primacía de las competencias por la condición y el prestigio social –siguiendo los argumentos de Lipovetsky–.

(40) Aunque habría que comentar aquí, sin embargo, que los movimientos de las vanguardias históricas –Constructivismo, Dadaísmo, y Surrealismo– derribaron ferozmente la sacralización del arte llevado a cabo años antes por el Simbolismo y el Romanticismo.

arte moderno puso en marcha una dinámica de estetización del mundo ilimitada que, paradójicamente, acabaría alejando a la estética para siempre de sí mismo. Gracias a ello, fue posible la apropiación de la vida cotidiana por parte del arte, la apertura a las derivas del arte/vida de los movimientos históricos de la contracultura de los sesenta, que transformaron todo en obra de arte: lo trivial, lo mediocre, lo indigno, el espacio urbano, el desecho, el producto manufacturado <sup>(41)</sup>. Hoy, en la sociedad hipermoderna estetizada, consumimos esos frutos y sus consecuencias, que llegan hasta nuestros días, en la forma de un capitalismo artístico hiperestetizado. Así que, no debemos interrelacionar la estetización del mundo actual con la práctica artística contemporánea, ya que se trata, en realidad, no de un fruto del arte sino de una consecuencia del sistema económico e industrial.

La estetización del sistema capitalista es una realidad innegable, hoy por hoy, pero esto sin embargo, poco tiene que ver con el mundo del arte, el cual se encuentra sitiado por los productos artísticos de masas y por estéticas comerciales desplegadas en el cine, la fotografía, la publicidad, la música, el diseño, la moda, y su consumo a escala mayoritaria. La gran fábrica de productos masivos del capitalismo ha saturado el mercado de bienes materiales estetizados con un valor simbólico y emocional que, en cierto modo, cubren las necesidades que antes cubría el arte y sus objetos. Aunque evidentemente tal transferencia de competencias al buen espectador le suponga una gran pérdida. Las fronteras entre unos objetos u otros –entre objetos comerciales y obras de arte– cada vez son más difusas, híbridas y, en cierto modo, hasta inexistentes; lo que provoca una evidente desorientación y pérdida de valores estéticos y éticos por parte de la sociedad y del espectador –ahora convertido en consumidor de la industria cultural o la industria comercial estetizada–. Parece que el arte ya no tiene, desde luego, ese carácter emancipatorio que auguraban las vanguardias, ni tampoco se le atribuye misiones pedagógicas y políticas. A través del arte, ya no podemos alcanzar la libertad, la verdad y la moralidad, tan reclamadas por los artistas de vanguardias. Cuanto más se infiltra el arte en la cotidianidad y en la economía, menos cargado está de altos valores espirituales, y más cerca está de pasar a ser un mero elemento decorativo o accesorio inútil y superfluo ¿Es este el papel que queremos para el arte en nuestra sociedad? Desde luego, nos resistimos.

Habría que añadir, en este punto, que tampoco los artistas ayudan mucho a resolver la confusión, ya que, en muchas ocasiones, la estrategia artística que ponen en funcionamiento está encaminada a desorientar todavía más a un espectador, ya de por sí ciego, despistado y en cierto modo desmotivado, por exceso, de experiencia estética. Desde la acusada indefinición en la que se encuentra el arte de nuestros días, los artistas proponen a la “audiencia” obras y proyectos artísticos híbridos y multidisciplinares que precisamente tienen como objetivo cruzar las fronteras entre arte/industria, cultura/comercio o creación/entretenimiento; dentro de un contexto abierto a lo transdisciplinar entre arte/ciencia, arte/psicología/, arte/antropología, arte/arqueología, etc., como un mecanismo de propiciar un *shock* –entre obra y espectador– que promueva la reflexión estética y ética –urgente y necesaria– sobre estos asuntos. Porque, no nos confundamos, a pesar de todo, contra lo que realmente se rebelan los artistas es que sus producciones sean confundidas y consumidas como objetos comerciales, y a que se desvaloricen, de tal manera, las funciones del arte en

---

(41) Obviamente, nos referimos aquí, a los movimientos americanos y europeos: *Pop*, Conceptual, Minimalismo, *Land Art*, etc., que se desarrollaron, durante las décadas de los años sesenta y setenta, en contra de las convenciones de la modernidad.

la sociedad como para equiparar sus objetos a aquellos de “usar y tirar”. Porque parece ineludible que después del arte para los dioses, el arte para los príncipes y el arte por el arte, lo que triunfa ahora en el sistema es el arte para el mercado y en esto no están de acuerdo todos los agentes implicados.

Muchos creadores –entre los que se incluyen precisamente los artistas de los que vamos a hablar en nuestra investigación– no están dispuestos a ponerse en manos de esta fábrica global de ingentes baratijas inútiles, al servicio de seres convertidos en “drogadictos” del consumo, obsesionados por lo desechable, la rapidez y las diversiones fáciles. Porque además son conscientes que –en lo que se refiere al arte preocupado por la naturaleza–, ese “drogadicto” insaciable –de bienes inservibles– es también turista “consumidor” inocente de paisajes contruidos, decorados o escenografías fabricadas a la medida de sus necesidades y caprichos. Esa es, sin duda, la percepción que se tiene –en general y también desde el arte– del sujeto contemporáneo con respecto a su espacio circundante. La *res extensa* cartesiana está, hoy, al servicio del hedonismo, el hiperindividualismo y del consumo estético-turístico del mundo –que no deja de expandirse– para satisfacer el ideal estético de la vida contemporánea centrado en la búsqueda de sensaciones inmediatas, de placeres de los sentidos y las emociones, de la diversión, la superficialidad y la autorrealización personal individualizada.

Pero, los individuos que, a través de nuestro compromiso con la sociedad, somos críticos y reflexivos con nuestro entorno –y obviamente no me refiero sólo a los pertenecientes a la disciplina artística– intuimos que el panorama ético que nos ofrece la sociedad del hiperconsumo capitalista dista mucho de generar una sociedad reconciliada y armónica entre los seres humanos y la naturaleza. Porque por muy camuflada que esté la injusta ética de este sistema, bajo la gruesa mascarilla de un bello maquillaje estético de tecnología contemporánea, seguramente su objetivo es la competencia del mercado y la feroz ley de la oferta y la demanda. Este sistema quiere hacernos vivir en un presente perpetuo como eje temporal preponderante. Vuelve de nuevo la falta de confianza ante un futuro incierto y nos vemos presionados a vivir intensamente cada momento por falta de confianza hacia el mañana, como en aquel recurrente adagio de Horacio *Carpe diem, quam minimum credula postero* <sup>(42)</sup>. Cuando, en realidad, el motivo por el cual aparece esa necesidad de presente eterno viene motivado por las inquietudes relativas al devenir planetario –el futuro del planeta y los seres que lo habitan– amenazado por una economía que arrasa todo lo que pisa, sin preocuparse ni por las futuras generaciones ni por el equilibrio entre el ser humano y el medio-ambiente.

Por otra parte, es evidente, que la sociedad mediática estetizada no difunde una imagen real del mundo en el que vivimos –y del que por otra parte es responsable como productora del mismo–: es experta en herramientas de diseño, maquillaje, camuflaje tecnológico y retoque digital capaces de ocultar a la mirada de ese “turista drogadicto”, ansioso y esquizofrénico, cualquier detalle que destruya su falsa belleza artificial. Nos encontramos en una época en la que prevalece el triunfo de lo inútil y lo superfluo, la escenografía y el atrezo. En un contexto cultural global, en el que lo que se lleva es el culto a lo *fake* –la falsificación– parece que tiene difícil cabida el arte, sus experiencias y sus misiones ético-estéticas.

---

(42) Este tópico de la literatura universal fue acuñado por el poeta romano Horacio (Odas, I, 11) y podríamos traducirlo en su acepción más común como: “aprovecha el día, no confíes en el mañana”.

## 2.4. Presentación de algunas de las estrategias del arte contemporáneo con respecto a la problemática actual entre cultura y naturaleza.

[...] *El dominio del arte propiamente dicho es contemporáneo de su desdefinición y de una proliferación de formas, prácticas y experiencias profundamente heteróclitas: un régimen artístico excepcional que se ha podido calificar de “poshistórico”, pues la idea de búsqueda de la esencia del arte, de exclusivismo y de “línea histórica correcta” ya no tiene sentido.* <sup>(43)</sup>

Las prácticas artísticas contemporáneas interesadas en la problemática actual entre cultura y naturaleza, se insertan dentro de un reciente y prestigioso campo de investigación y corriente de pensamiento –no reglados y ciertamente heteróclitos– preocupados por cómo la sociedad postindustrial hipermoderna comprende, gestiona e interviene el entorno. Este campo de estudio –de origen y carácter transdisciplinar– se está conformando, desde hace tan solo unas décadas, a través de la suma de las investigaciones y prácticas individuales de todos aquellos especialistas –ingenieros, agrónomos, biólogos, geógrafos, arquitectos, artistas, poetas, músicos, filósofos, historiadores, etc.– interesados en debatir, internacionalmente, sobre el presente y el futuro del planeta Tierra como paisaje cultural global. Los artistas implicados en defender esta visión del mundo entienden que la naturaleza, hoy, es un paisaje profundamente modificado por la acción del hombre a lo largo de la historia de la humanidad, en función de sus unilaterales necesidades económicas, culturales y sociales; y que, hoy, se debe de establecer con el paisaje una nueva interrelación de convivencia en la que se anule la distinción clásica sujeto/objeto que nos otorgaba una posición ventajosa ante una naturaleza fija y pasiva a nuestra perpetua dominación. En este sentido, lo que se persigue es una comprensión de la naturaleza dinámica e interdependiente, y no un conocimiento estanco de la misma –tal y como históricamente se ha entendido el estudio de las ciencias naturales–, y ello implica que el ser humano debe participar activamente como un elemento más de la misma.

El fenómeno es relativamente reciente –algo más de cuatro décadas– si consensuamos, como hito cronológico de arranque, los años sesenta y su revolución contracultural, cuando distintos artistas, procedentes del arte Conceptual y el arte Minimal, propusieron distintas vías de acercamiento a la naturaleza como un proceso de “purificación” frente a los postulados del arte del pasado, sus contaminaciones culturales y las premisas de la historia del arte tradicional de Occidente. De entre todas las propuestas que se proyectaron entonces quisiéramos destacar dos escenarios fundamentales: por un lado, una serie de artistas que planteaban obras de intervención *site-specific* <sup>(44)</sup> en el paisaje –espacios no-urbanos y, por tanto, fuera del contexto del arte– quienes perseguían, en primera instancia, una profunda revisión de las relaciones contemporáneas entre la naturaleza y la sociedad. Son los llamados “movimientos” *Earth Works*, *Land Art*, *Environmental Art*, etc. Dentro de esta escena nos interesan especialmente los artistas: Robert Smithson, Robert Morris, Nancy Holt y Walter De Maria. Por otro, aquellos artistas que trabajaban con materiales primarios, procesos y fenómenos físico-químicos procedentes de la naturaleza: tierra, plantas, animales, madera, grasa, agua, fuego, energía, etc; aquí habría que nombrar los “movimientos” arte *Povera*,

---

(43) LIPOVETSKY, Gilles & SERROY, Jean (2013): *La estetización del mundo. op. cit.* p. 42.

(44) Explicaremos, más adelante, en nuestra investigación qué nos referimos exactamente con el término *site-specific*, cuál es su origen, y qué implicaciones tiene en el contexto del arte contemporáneo de finales del siglo XX.



arte Acción (social), arte Ecológico, etc. Dentro de esta escena nos interesan especialmente los artistas: Joseph Beuys, Hans Haacke, Jannis Kounellis, Ana Mendieta y Giovanni Anselmo. Todas estas propuestas, de una u otra vertiente, conllevan una profunda revisión y quiebra en el modo en que se trata el paisaje y la naturaleza en el arte, por lo que se sitúan muy alejados de la historia del arte: literalmente, en desiertos, áreas industriales, glaciares, entornos rurales, la calle urbana, el espacio público, así como tantos otros espacios periféricos, y conceptualmente, contrarios a la idea del arte del paisaje tradicional como estilo artístico, género clásico o uno de los Grandes Temas de la Historia del Arte. Las derivas actuales, de estas primeras experiencias, son de muy diversa índole, complejas y en cierto modo inabarcables por su diversidad y cantidad. Pero, existen ciertos rasgos comunes que las hacen susceptibles de ser tratadas en conjunto. Hablaremos brevemente, en este apartado, de un modo genérico, de cómo el arte del siglo XXI se acerca a la naturaleza, cuáles son algunas de sus estrategias, y de algunos artistas de los cuáles no hablaremos en la tesis a modo de contextualización de nuestro ámbito de investigación.

Quisiéramos, en este punto, hacer una apreciación fundamental para situar y acotar correctamente estas prácticas artísticas, entre las que se encuentran los tres casos de estudio –Mark Dion, Ibon Aranberri, Olafur Eliasson– que vamos a tratar en nuestra tesis. Nuestra investigación se centra –exclusivamente– en aquellos artistas que tienen por objetivo primordial “entender y comprender” el mundo que nos rodea –llámese éste planeta Tierra, naturaleza antropizada, espacio antropogénico, medio-ambiente humano, paisaje cultural, etc.–, más que “representarlo” bajo la idea de paisaje donde lo relevante es destacar la belleza estética de sus elementos. En consonancia, no se incluirán en nuestra tesis, las prácticas artísticas interesadas en el “paisaje” en términos de “representación mimética” del entorno natural –como género o estilo artístico que imita la realidad circundante–; ni tampoco, aquellas interesadas en “representar una estética” del paisaje basada en la idea de la naturaleza como lo “bello natural”, generalmente inspiradas en ideologías de retorno a una supuesta naturaleza primigenia, que bajo nuestro punto de vista, ha dejado de existir desde hace mucho tiempo, si es que alguna vez existió.

Las prácticas artísticas que nos interesan, trabajan desde una idea del paisaje híbrida, aunque de inevitable unidad, donde confluyen complementariamente <sup>(45)</sup> naturaleza y cultura. Se trata de un espacio mixto, donde se incluyen tanto los fenómenos humanos como los no-humanos <sup>(46)</sup>. La naturaleza –para nuestros artistas– es un paisaje donde se manifiesta la relación del individuo con el espacio inerte y vivo circundante. El paisaje es visto por estas prácticas artísticas como el espacio/tiempo cultural donde se establece esa compleja interrelación inevitable entre la naturaleza y la cultura, entre el fenómeno natural y la acción del hombre. Como consecuencia de esta concepción del paisaje y partiendo de que el foco de interés no está, ahora, en la representación ilusionista de la naturaleza idealizada, las obras de nuestro estudio, se apropian de los lenguajes conceptuales –actualizándolos– que conectan con las derivas de la estrategia de “presentación” del objeto –ya producido– del mundo real, puesta en marcha por Marcel Duchamp con el *ready-made*, a principios del

---

(45) Nos referimos a una complementariedad relativa ya que, históricamente, no necesariamente se ha planteado en términos éticamente justos de equilibrio o simetría la relación entre individuo y naturaleza, sino todo lo contrario, esta relación es y ha sido inevitablemente asimétrica. De hecho, la asimetría de la relación ética entre hombre y naturaleza es el gran tema por resolver dentro de la problemática de la nueva ética ecológica o del paisaje.

(46) Véase: LATOUR, Bruno (1999): *Políticas de la naturaleza: por una democracia de las ciencias*. *op. cit.*

siglo XX. Estas obras proponen la apropiación de la realidad –en todas sus variantes– como metodología de producción artística. Son obras, por tanto, que se insertan en la genealogía de la idea duchampiana del “arte como idea” por lo que emplean la “presentación de lo real” –bien a través de materiales artísticos o de otro ámbito– como estrategia de creación. Estos artistas no representan el paisaje en sus obras, sino que nos presentan, en el contexto del arte, distintos elementos materiales e inmateriales –no necesariamente de carácter estético– del mundo que nos rodea como dispositivo artístico. Objetos, materias, documentos, fenómenos, sensaciones, ideas y experiencias son ahora algunos de los materiales del arte contemporáneo interesado por la naturaleza. Por este motivo, frecuentemente, las obras de estos artistas están producidas con materiales frágiles y efímeros: plantas, animales, objetos en ruinas; o, incluso, con elementos inmateriales: luz, vapor, acción, energía, imaginación, sensación, ideología, y tantos otros.

Nos encontramos, entonces, con unas propuestas que tienen como objetivo comprender mejor la compleja relación sociedad/naturaleza, a través de la experiencia artística, máxime en un momento de la historia de la humanidad y de la reciente historia del medio-ambiente en el que urge tener un buen entendimiento y actitud activa. En este sentido, para llegar a este arduo objetivo, los artistas adquieren y ponen en práctica metodologías propias de otras disciplinas afines a su modo de comprender el mundo –algunas anteriormente mencionadas– como una estrategia de producción artística. Y en este juego conceptual de intercambio de roles, en el que el artista lleva a cabo una especie de desdoblamiento o desplazamiento hacia el lugar del “otro” –el del especialista– entran en juego las distintas estrategias de adquisición de metodologías propias de otras disciplinas: trabajo de campo, taxonomías,



*Costume Bureau,*  
Mark Dion, 2006.  
Vista de la obra en  
Tanya Bonakdar  
Gallery.

archivos, dispositivos de experimentación, trabajo en equipo y en colaboración, estéticas y métodos de laboratorio, etc.

Exponemos, a continuación, una taxonomía de las múltiples estrategias posibles que la práctica artística contemporánea despliega en torno a la problemática actual entre Arte&Naturaleza, y a partir de la cual, surgió la selección de nuestros tres casos de estudio:

- Estrategias de las ciencias naturales.
- Estrategias de las ciencias biológicas o de laboratorio.
- Estrategias de la investigación criminológica y el mundo forense.
- Estrategias de la física, las matemáticas y la geometría.
- Estrategias geográficas y cartográficas.
- Estrategias tecnológicas de satélites y del mundo de la astronomía.
- Estrategias de restauración del medio-ambiente.
- Estrategias histórico-documentales y de archivo.
- Estrategias de la ciencia ficción y las utopías contemporáneas.
- Estrategias de la arqueología y la etnografía.
- Estrategias urbanísticas y arquitectónicas.
- Estrategias poético-conceptuales.
- Estrategias de acción, viaje y el paseo como obra.
- Estrategias antropológicas, identitarias y simbólicas.
- Estrategias pedagógicas, divulgación y educación medio-ambiental.
- Estrategias ecológicas, activistas y de acción social.
- Estrategias agro-ecológicas y de retorno a la economía rural.
- Estrategias antroposóficas, agro-cultura biológica y plantación de árboles.
- Estrategias de conmemoración y recuerdo en el espacio público.
- Estrategias de reflexión sobre la explotación económica-inmobiliaria del territorio.
- Estrategias de crítica, esfera pública y acción directa en el espacio público.
- Estrategias crítico-reflexivas y políticas.
- Estrategias geopolíticas y de reparto del territorio.
- Estrategias de revisión histórica y crítica postcolonial.
- Estrategias de la industria militar, del espionaje (drones, cámaras nocturnas).
- Estrategias de la distribución del territorio, fronteras, migraciones, desplazamientos.
- ... ..



La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

## SEGUNDA PARTE: NUEVAS ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS EN TORNO A LA NATURALEZA.

### CASO DE ESTUDIO 1.

#### LA ESTRATEGIA DE MARK DION. ENTRE LA ARQUEOLOGÍA Y LAS CIENCIAS NATURALES

##### 1. Presentación del artista: Mark Dion.

- 1.1. Ámbito conceptual de investigación artística.
- 1.2. Breve biografía profesional.

##### 2. Presentación caso de estudio: *Neukom Vivarium*, 2006.

- 2.1. Descripción de la obra.
- 2.2. Datos técnicos de la obra.
- 2.3. Imágenes y referencias documentales de la obra.

##### 3. Obras del artista relacionadas con el caso de estudio.

- 3.1. *Neptune's Vault. A Voyage to the Bottom of the Canals and Lagoon of Venice*, 1996-98.
- 3.2. *Tate Thames Dig*, 1999; *Tate Thames Dig-Locker*, 2000.
- 3.3. *Rescue Archaeology. A Project for the MoMA*, 2004-05.
- 3.4. *The Project for the Antwerp Zoo*, 1993; *The Library for the Birds of Antwerp*, 1993.
- 3.5. *A Yard of Jungle*, 1992; *Great Munich Bug Hunt*, 1993.
- 3.6. *Oceanomanía: Souvenirs of Mysterious Seas*, 2011.

##### 4. Interpretaciones derivadas de la estrategia de Mark Dion

- 4.1. La naturaleza y la historia natural como génesis de la obra de arte.
- 4.2. Trabajando entre el arte, las ciencias y el museo.
- 4.3. La conciencia ecológica hacia la conservación de las especies.
- 4.4. La naturaleza taxonomizada: entre la biología, el archivo y el museo.
- 4.5. La exhibición del proceso de creación como obra de arte.
- 4.6. La colección alegórica y la estética de la ruina.
- 4.7. La cultura material como objeto artístico y/o etnoarqueológico.
- 4.8. La heterocronía, la historia y la memoria.
- 4.9. La adquisición del rol del arqueólogo como estrategia de producción.
- 4.10. La conservación museográfica y la vitrina como estrategia conceptual.
- 4.11. La deconstrucción de la institución museo desde dentro.
- 4.12. El arte político como herramienta de reflexión social y antropológica.
- 4.13. Arte activista por la democracia cultural.
- 4.14. El uso de la antropología social y el espacio geográfico.
- 4.15. El artista nómada en la era global. La producción fuera del estudio.

La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

## CASO DE ESTUDIO 1:

### LA ESTRATEGIA DE MARK DION. ENTRE LA ARQUEOLOGÍA Y LAS CIENCIAS NATURALES

La metodología que seguiremos para analizar la estrategia de Mark Dion está más cerca de ser una metodología epistemológica –que excava en vertical hacia dentro atravesando capas de estratos de espacio y tiempo– que, un método historicista –que sólo permite deslizarse horizontalmente sobre una línea continua histórica de tiempo–. Nuestra pretensión no es hacer una historia del arte de las obras de Mark Dion, sino de profundizar sobre las cuestiones que el artista nos plantea a través de un método propio de investigación en Bellas Artes, de analizar la práctica artística contemporánea en sí misma, no su historia. Como ya nos proponía Michel Foucault cuando definía una posible historia de las ideas como alternativa a la gran Historia en *La arqueología del saber*:

*La historia de las ideas se convierte entonces en disciplina de las interferencias, en la descripción de los círculos concéntricos que rodean a las obras, las subrayan, las ligan unas a otras y las insertan en todo cuanto no son ellas.* <sup>(1)</sup>

Tras la presentación del artista de un modo biográfico (Apartado 1), exponemos los datos técnicos e imágenes del caso de estudio *Neukom Vivarium* (Apartado 2), como antesala a algunas de las obras y proyectos relacionados con el mismo (Apartado 3) por ser su génesis o por tratar temas o soluciones formales que luego se verán en *Neukom Vivarium*. Para terminar (Apartado 4), tomando como excusa el caso de estudio, iremos desgranando las distintas interpretaciones que nos sugiere la obra, y que de un modo detallado nos explican *La estrategia de Mark Dion. Entre la arqueología y las ciencias naturales*.

#### 1. Presentación del artista: Mark Dion

Mark Dion (1961) New Bedford, Massachusetts, EEUU.  
Vive y trabaja entre Pensilvania (Beach Lake), Nueva York (EEUU), y el resto del mundo.

##### 1.1. Ámbito conceptual de investigación artística:

Artista conceptual americano dedicado, desde hace más de veinte años, a cuestionar las ideologías e instituciones de poder, mediante la creación de proyectos artísticos y obras de arte multidisciplinares que modelan nuestras ideas y convenciones sobre la historia, el conocimiento científico, las ciencias naturales y la cultura de la naturaleza. Concibe la idea de naturaleza y su concepción en la sociedad contemporánea como un proceso cultural continuo de enorme complejidad y en conexión directa con la historia de la humanidad. Mediante estrategias artísticas interdisciplinares, cercanas a métodos arqueológicos y científicos de recolección, ordenación, clasificación y exhibición de cultura material, pone en duda la pretensión de objetividad y el poder de la cultura científica frente a la inevitable subjetividad de las influencias culturales contemporáneas.

---

(1) FOUCAULT, Michel (1969): *La arqueología del saber*. Madrid, Editorial S.XXI, 2010. p. 181.

En cuanto a la formalización de su obra, podríamos decir que se nos presenta especialmente sintética; Dion atraviesa fronteras estéticas y destruye los ya obsoletos géneros. Su obra es híbrida y ecléctica, combinando diferentes medios y estrategias artísticas. Apropiación de lo real, intervención *site-specific* <sup>(2)</sup>, transitoriedad, acumulación, discursividad, son algunas de las estrategias que se le suelen atribuir a este artista, y a muchos otros creadores de su misma generación, que iremos analizando con el apoyo de sus obras a lo largo de nuestra investigación.

Fruto de esta hibridación, el soporte y técnica de sus proyectos es claramente multidisciplinar. Realiza sus obras en técnicas y soportes tan diversos como arquitectura, acción, intervención pública, escultura, dibujo, grabado, fotografía e instalación de pequeño y gran formato. Dada la vinculación esencial que poseen sus proyectos con respecto al lugar de donde parten o van a ser expuestos, Dion suele comenzar a trabajar mediante una investigación *in situ* (trabajo de campo recolectando y recogiendo información y materiales) sobre el territorio, en contacto directo con el espacio y su contexto. Por otra parte, el artista posee un gran estudio, aislado en un área rural de Pensilvania, donde idea y produce parte de sus obras junto a sus ayudantes, aunque en palabras del propio artista *es más un almacén de objetos que un lugar de creación* <sup>(3)</sup>. Su estrategia de creación suele ser colaborativa, mediante la formación de grupos de trabajo o proyectos en equipo, donde intervienen desde jóvenes estudiantes o el personal de un museo hasta técnicos de distintas áreas, científicos e historiadores.

Debemos destacar, en la figura de Dion como artista, el interés en desarrollar una estrategia artística que se basa en la experiencia del “otro”, en la adquisición de distintos méto-

---

(2) Hacemos uso del término *site-specific* en el sentido popularizado en los años setenta por la historiadora Lucy R. Lippard en su ensayo *Art Outdoors, In and Out of the Public Domain* (Studio International, March–April 1977) y, tal y como, lo emplean los artistas conceptuales desde los años sesenta (como Sol Lewit, Daniel Buren, Richard Serra, etc.). Entendemos, entonces, una obra de arte como *site-specific* cuando cumple con los objetivos del paradigma de expansión de los soportes artísticos tradicionales para situar el arte fuera del marco y del pedestal, donde la obra de arte dialoga con el *site* (lugar) específico de emplazamiento y no solo en cuanto a sus condiciones físicas (profundidad, longitud, peso, altura, forma, temperatura) sino también en cuanto a sus condiciones inmateriales (históricas, sociales, económicas, culturales, etc.). De los últimos cincuenta años, son incontables las obras de arte que podrían estar dentro de esta categoría y, en muchos de los casos, se trata de obras de arte que debieran incluirse en una investigación como la nuestra dedicada a la relación del arte y la naturaleza. Sólo habría que acercarse a los orígenes del arte que nos ocupa, como el *Land Art* para ver la cantidad de obras que fueron pensadas e instaladas en función de lugares específicos e insustituibles. Aunque aquí no queremos extendernos sobre el tema, ya que lo abordaremos más adelante, valga esta definición genérica objetiva sobre el término *site-specific* para situar determinadas obras de Mark Dion adecuadamente dentro de esta categoría.

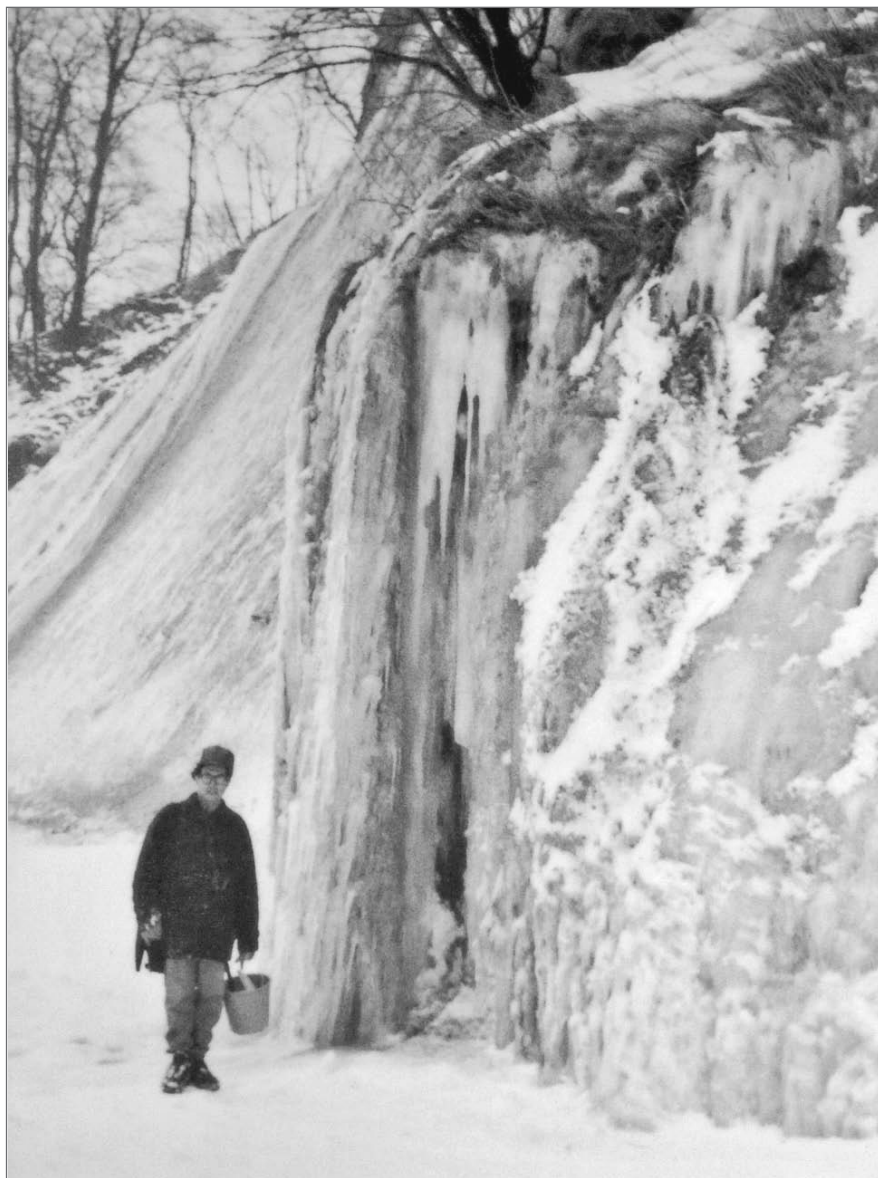
Para una profundización mayor sobre la evolución del término en el arte del siglo XXI y su conexión con el Arte Público americano —desde los ochenta— en el que se formó Mark Dion, véase: KWON, Miwon (1998): *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. *op. cit.* En el capítulo sobre el arte de intervención, Miwon Kwon transcribe una cita de Richard Serra, al respecto de su obra *site-specific: Title Arc fue concebida desde el principio como una escultura site-specific y no estaba destinada a ser “reubicada”*. Las obras *site-specific* son trabajos que abordan los componentes ambientales de determinados lugares. La escala, tamaño y emplazamiento de las obras *site-specific* se determinan por la topografía del lugar, ya sea urbano o paisaje o recinto arquitectónico. Estas obras se convierten en parte inseparable del *site* y reestructuran tanto conceptual como perceptualmente la organización del *site*. SERRA, Richard en KWON, Miwon (1998): *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. *op. cit.* p. 73.

(3) Declaración extraída de la entrevista realizada al artista, en 2007, como parte del documental *Ecology* de la serie de programas *Art in the Twenty-first Century* por el canal Art21.org de la cadena de televisión americana TV Online PBS.org (consultada en Febrero de 2015).

*A Tale of Two Seas: An Account of Stephan Dillemuth's and Mark Dion's Journey along the Shore of the North Sea, Baltic Sea, and What They Found There.*

Mark Dion, 1996.

El artista recolectando materiales para la obra, en la isla de Rügen.



dos y roles para la producción de la obra de arte. Son solo algunos ejemplos que veremos en nuestra investigación: la estrategia del explorador, biólogo, ornitólogo, etnógrafo o la del arqueólogo. Inmerso en cualquiera de estos roles, ha recorrido bosques y junglas, parques naturales, jardines y paisajes urbanos, escrito diarios y recolectado materiales e información para realizar sus instalaciones. Dion pretende poner en entredicho los esquemas y estereotipos en cuanto a la construcción de nuestra historia natural y el concepto occidental de naturaleza, medio-ambiente, reino animal, etc. A través de la recreación de ambientes museográficos, estudios, talleres y laboratorios científicos, gabinetes y vitrinas propias de disciplinas dedicadas a la conservación de patrimonio cultural, Dion nos propone una obra –aunque formal y objetual– claramente conceptual en la dirección de una crítica social y antropológica del propio concepto de obra de arte, la institución artística y su relación con la naturaleza en términos generales.

Dion presenta una obra que trasciende como objeto cultural, incluso más allá del *ready-made*, aún siendo heredero de la corriente conceptual creada por Marcel Duchamp, tal y como el artista ha comunicado en múltiples entrevistas. Su obra debe interpretarse como un objeto integrado dentro de un contexto mucho más complejo que la pura materialidad del objeto físico museal. En su caso, la obra de arte física presentada en la galería se diluye en una obra que se encuentra a caballo entre lo conceptual, lo procesual y lo estético. En palabras del filósofo Peter Osborne *el objeto museográfico de Dion, esconde todo un proceso extenso de trabajo transcategorico y "postconceptual"* <sup>(4)</sup>. No estamos interesados en clasificar a Mark Dion dentro de ningún "ismo", "estilo" o "corriente" específicos propios de la historiografía, pero para definir y ubicar su práctica artística más allá del genérico e indeterminado arte posmoderno situamos al artista dentro de la categoría del arte postconceptual propuesta por Osborne. Entre otros motivos, porque esta categoría no se debe interpretar como un concepto tradicional de historia del arte o la crítica de arte, construido con relación al medio, la forma o el estilo, sino que por el contrario nos proporciona nuevos métodos interpretativos para analizar las obras de arte de un modo individual en la medida que funciona en palabras del filósofo: *El arte postconceptual funciona como registro crítico de la destrucción histórica de la importancia ontológica de las categorías basadas en relación al medio, forma o el estilo.* <sup>(5)</sup>

El artista construye sus propias historias que –presentadas como reales– demuestran que la historia oficial puede ser igualmente ficticia y subjetiva como una obra de arte y, por tanto, carentes ambas de toda imparcialidad. Por ello, la adquisición por parte del artista y sus colaboradores de los distintos roles procedentes de las ciencias (naturalista, antropólogo, etnógrafo, arqueólogo, etc.) para la realización de sus obras crea la ambigüedad necesaria como hacer dudar al espectador sobre la veracidad de lo que está viendo. Dion quiere cuestionar el sistema tradicional clasificatorio de presentar nuestra cultura material y, por tanto, la construcción oficial de la historia de nuestra cultura occidental. La idea del artista de imitar lenguajes y estrategias museográficas para la producción de sus obras, no solo en el modo de presentación de las obras en la sala de exposiciones sino también al llevar a cabo la producción de los proyectos artísticos, carga de veracidad irónica e intención crítica a sus obras; como un Caballo de Troya, el artista cuestiona y mina al museo desde dentro, utilizando su mismo lenguaje en el mismo contexto. Por este motivo es tan importante para Dion la fase inicial de creación de las obras -viajes de exploración, excavaciones arqueológicas y trabajo de campo en las localizaciones de donde parten las mismas- no solo como parte importante de la producción de la obra, sino como un elemento o "material" más de la obra misma. En aquellos lugares, Dion pone en marcha una especie de representación escénica –entre la *performance* y la recopilación de un archivo documental– como

---

(4) Hay quien incluye a Mark Dion dentro de la corriente denominada arte postconceptual, como argumenta en un ensayo el filósofo Peter Osborne. En este texto, el pensador define el arte postconceptual del siguiente modo: *El arte contemporáneo es postconceptual en la medida en que registra la experiencia histórica del arte conceptual como movimiento autoconsciente, como la experiencia de la imposibilidad/falacia de la absolutización de la antiestética, junto con el reconocimiento de que existe un aspecto ineludiblemente conceptual en todo el arte. En este sentido, el arte es postconceptual en la medida que incorpora reflexivamente la verdad (que en sí misma incorpora la no-verdad) del arte conceptual: es decir, que el arte es necesariamente tanto estético como conceptual.* Véase: OSBORNE, Peter (2010): "Tiempo" en OSBORNE, Peter (2010): *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo.* Murcia, Cendeac. pp. 276-277.

(5) OSBORNE, Peter (2010): *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo.* op. cit. p. 50.



un simulacro procesual de aquellas estrategias propias de las disciplinas que quiere poner en entredicho: elección, recolección, clasificación y exhibición de objetos de nuestra cultura material, bien sean artefactos –vasijas, restos abandonados, etc.– o materiales naturales –plantas, animales disecados, etc.–.

## 1.2. Breve biografía profesional:

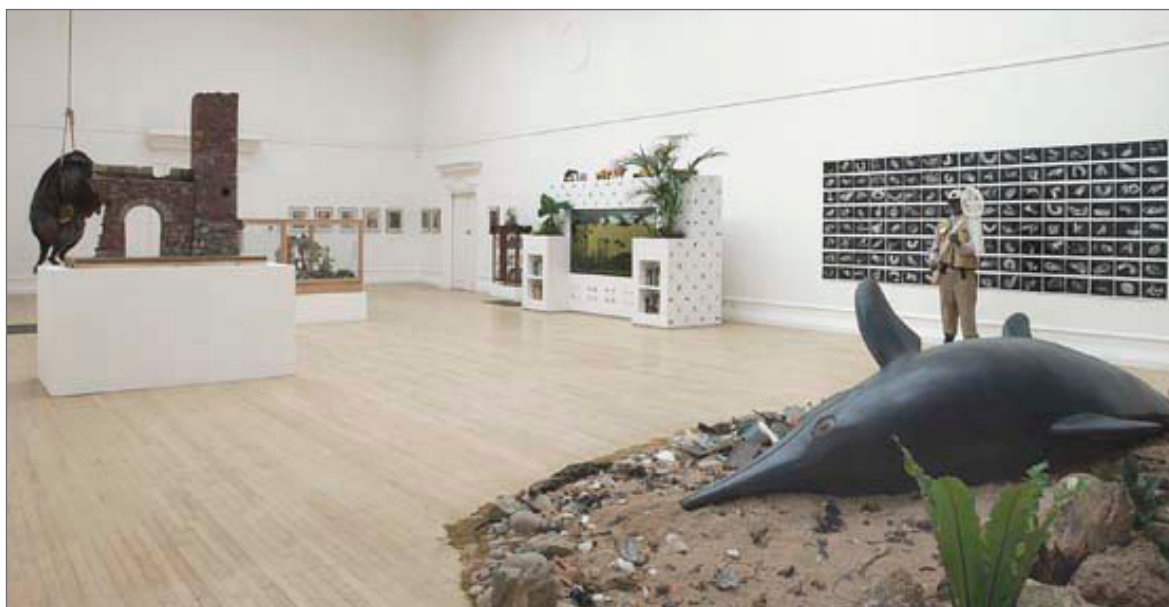
La trayectoria profesional de Dion y la difusión de sus obras ha sido muy intensa desde sus inicios como artista en los años ochenta. Destacadas exposiciones sobre su obra han viajado por el mundo entero, principalmente en Europa y EEUU, donde el artista ha realizado más de ochenta exposiciones individuales y participado en más de ciento treinta colectivas, a fecha de 2014. Podríamos destacar las siguientes exposiciones individuales por su calidad y relevancia: *Thames Tate Dig* en la Tate Modern, Londres, 1999; *Rescue Archaeology. A Project for The Museum of Modern Art* en el MoMA, Nueva York, 2005; *Neukom Vivarium* en el Olympic Sculpture Park de Seattle, 2008; *Oceomanía: Souvenirs of Mysterious Seas* en el Museo Oceanográfico de Mónaco, 2011; *The Macabre Treasury at Museum Het Domein in Sittard*, en The Netherlands, 2013; o la reciente exposición retrospectiva itinerante *Microcosmographia* en la South London Gallery, 2013.

Poseen obra suya tanto coleccionistas privados como numerosos museos e instituciones internacionales en sus colecciones de reconocido prestigio incluidos los museos el MoMA de Nueva York y la Tate Modern de Londres. Comercialmente le representan las galerías de arte contemporáneo Tonya Bonakdar de Nueva York, Gerog Kargl de Viena, Galerie Christian Nagel de Colonia y Berlín, y IN SITU Fabienne Leclerc de París.

*Microcosmographia: Mark Dion's Chamber of Curiosities*,

Mark Dion, 2013.

Vistas de la exposición individual del artista en la sala principal de la South London Gallery. Itinerante en 2013-14.





La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

## 2. Presentación del caso de estudio: *Neukom Vivarium*, 2006.

### 2.1. Descripción de la obra:

*Neukom Vivarium* es una obra híbrida –entre la escultura, la arquitectura, la educación medio ambiental, el activismo ecologista y la biología– que conecta el arte y la historia con la ciencia y la naturaleza. En el Olympic Sculpture Park de la ciudad de Seattle, Mark Dion construyó un edificio de ochenta metros cuadrados para albergar un árbol muerto de *Cicuta* americana de unos dieciocho metros de largo. La instalación arquitectónica en formato de invernadero se convierte en un pequeño laboratorio o museo permanente de ciencia natural. El árbol apartado del ecosistema forestal, bajo el techo de cristal de este peculiar vivero, se muestra al público dentro del sistema del arte acompañado de dibujos, herramientas e información propia de la biología. Su decadencia y renovación permanentes representan la naturaleza como un complejo sistema de ciclos y procesos vivos.

*Yo digo (cuando me preguntan sobre qué es exactamente Neukom Vivarium), que es una obra de arte que básicamente propone al espectador un invernadero especialmente diseñado. También destaco, que todos los detalles y elementos de este “edificio” están diseñados para permitir a este tronco de árbol que genere lo que haría de forma natural si estuviera en su hábitat original. Pero como usted sabe, hay que entenderlo como una especie de ejercicio de recontextualización. Es una estrategia ya clásica del arte actual. Si coges algo de un sitio y lo pones en otra parte, inevitablemente lo vemos diferente, lo contextualizamos y entendemos de manera profundamente diferente.*

*Lo emocionante de esto, es que se trata de un trabajo que activa intencionalmente todos los sentidos. Para conectar y entender la obra no debemos conformarnos con ver las fotos, o verla desde el exterior del edificio, sino que hay que entrar y sentir, la textura del aire es diferente, ya sabes, tan pronto como entras por la puerta (del invernadero de Neukom Vivarium) el olor es diferente, la imagen panorámica de la obra se construye de esta manera, para forzar una especie de desequilibrio en ti mismo. Y [...] y la humedad, el sonido, ya sabes, estar dentro de este edificio es como estar en el vientre de una ballena, suceden muchas cosas dentro. Tu puedes sentir el engranaje que posibilita la vida como [...] como las persianas que se abren o como las sombras que bajan y las rejillas de ventilación que se abren y los aspersores de agua se encienden. El sistema está constantemente autorregulándose como un organismo vivo. Así que, estando allí, te sientes un poco como si de alguna manera te mantuviera en vida. Creo que a veces es difícil de ver todo esto, porque es evidentemente y antes que nada, como usted sabe, una obra de arquitectura. Así que, a veces soy consciente, de lo realmente difícil que es ver el arte en toda una dimensión.* <sup>(6)</sup>

---

(6) Declaraciones del artista recogidas por Joe Fusaro, durante un encuentro con varios teóricos titulado *Thinking About Interdisciplinary Teaching with Mark Dion's Neukom Vivarium* dentro del programa educativo *Teaching With Contemporary Art* organizado por la National Art Education Association's annual conference de Seattle. Más información en el blog de la Plataforma Art21.org: <http://blog.art21.org/2011/11/02/thinking-about-interdisciplinary-teaching-with-mark-dions-neukom-vivarium/#.U6qIJ6hhqUc> (consultada en Febrero de 2015).

## 2.2. Datos técnicos de la obra:

- Obra única compuesta por:

Edificio-invernadero: Tronco *Cicuta* americana de 18 metros de longitud, distintas plantas vivas, herramientas e instrumental de jardinería y botánica.

- Dimensiones:

Edificio-invernadero de 24 metros de longitud por 6 metros de ancho (en su parte más ancha) aproximadamente

- Duración de exhibición de la obra:

Permanente.

- Ubicación de la obra:

Olympic Sculpture Park, Seattle (EEUU).

- Necesidades técnicas de conservación:

Mantenimiento técnico, 24 horas del día, para la conservación del vivero y su tecnología. <sup>(7)</sup>

- Duración de ejecución de la obra: 2000-06.

- Elementos técnicos:

Recursos y maquinaria para la recogida del árbol y su transporte a la ciudad de Seattle, diseño arquitectónico y construcción del invernadero, diseño tecnológico ambiental y climatológico del edificio y diseño museográfico y pedagógico de la exposición.

- Equipo Humano:

Cincuenta operarios y técnicos de distintas disciplinas (leñadores, carpinteros, arquitectos, biólogos, ingenieros, conservadores, educadores y mediadores culturales).

- Patrocinadores:

Sally y William Neukom <sup>(8)</sup>, American Express Company, Seattle Garden Club, Fundación Mark Torrance y Committee of 33 con motivo del 75 Aniversario del Seattle Art Museum.

---

(7) La obra necesita ser atendida por técnicos especialistas en jardinería e ingeniería climatológica, a pesar de tener instalado un mecanismo automatizado de riego, alimentación lumínica, etc. También, como parte de la obra, el artista quiso que hubiera un guía de interpretación para los espectadores-visitantes del vivero (el horario del guía está especificado al público en el exterior).

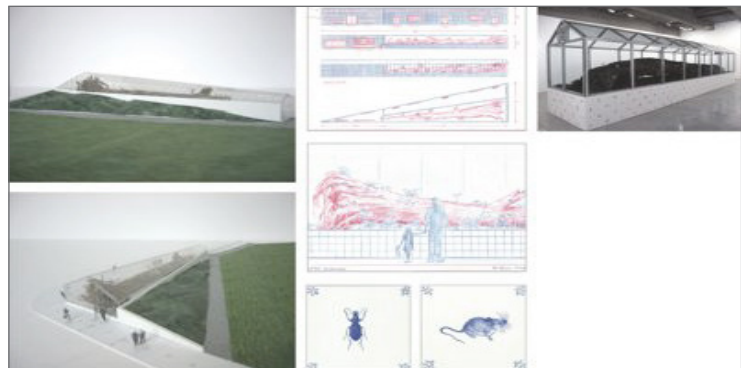
(8) Queremos señalar que los principales patrocinadores de la obra *Neukom Vivarium* son el matrimonio Sally y William Neukom, de ahí el nombre de la obra. En alguna ocasión, el artista ha manifestado su rechazo inicial a llamar a la obra *Neukom*, pero se trataba de una condición *sine qua non* para la viabilidad del proyecto. En Estados Unidos, desde hace ya décadas, está muy extendido el patrocinio privado (para producción y compra) de obras de arte público contemporáneas. La administración pública acuerda la cesión de espacios municipales o estatales para las ubicaciones de las obras de arte, financiadas por entidades sin ánimo de lucro o filántropos adinerados. Las condiciones y premisas que se establecen en los contratos para la realización de este tipo de proyectos artísticos requieren del artista una serie de cesiones a veces compleja de conceder. En el compromiso del artista con su propia obra está el equilibrio necesario para que esta sea coherente. Ponemos como ejemplo, la conocida polémica que hubo en los años setenta, en torno al traslado de lugar de la famosa obra *Title Arc* de Richard Serra en Nueva York. Para más información sobre las estrategias y problemática en la producción de arte público en EEUU. Véase: KWON, Miwon (1998): *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge-Massachusetts-London, The MIT Press, 2004.

### 2.3. Imágenes y referencias documentales de la obra:

*Neukom Vivarium.*

Mark Dion, 2006.

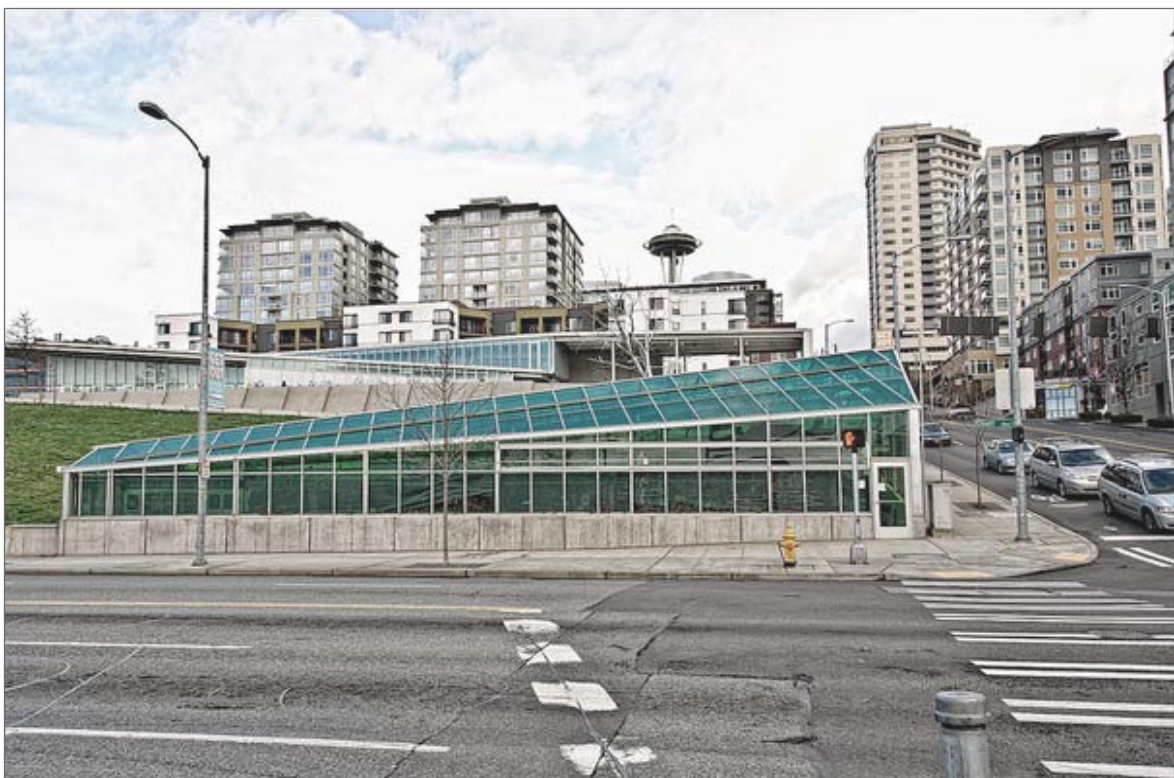
Bocetos de la obra, maquetas y la obra *The Vivarium* en Tanya Bonakdar Gallery.



*Neukom Vivarium*

Mark Dion, 2006.

Vista exterior de la obra en Olympic Sculpture Park of Seattle.





La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

*Neukom Vivarium.*

Mark Dion, 2006.

(en esta página y en la siguiente, arriba) Distintos momentos del proceso de rescate del árbol en el bosque de cicutas, y su traslado a la ciudad de Seattle.

(en la otra página, abajo) Vista general de *Neukom Vivarium* en Olympic Sculpture Park of Seattle.







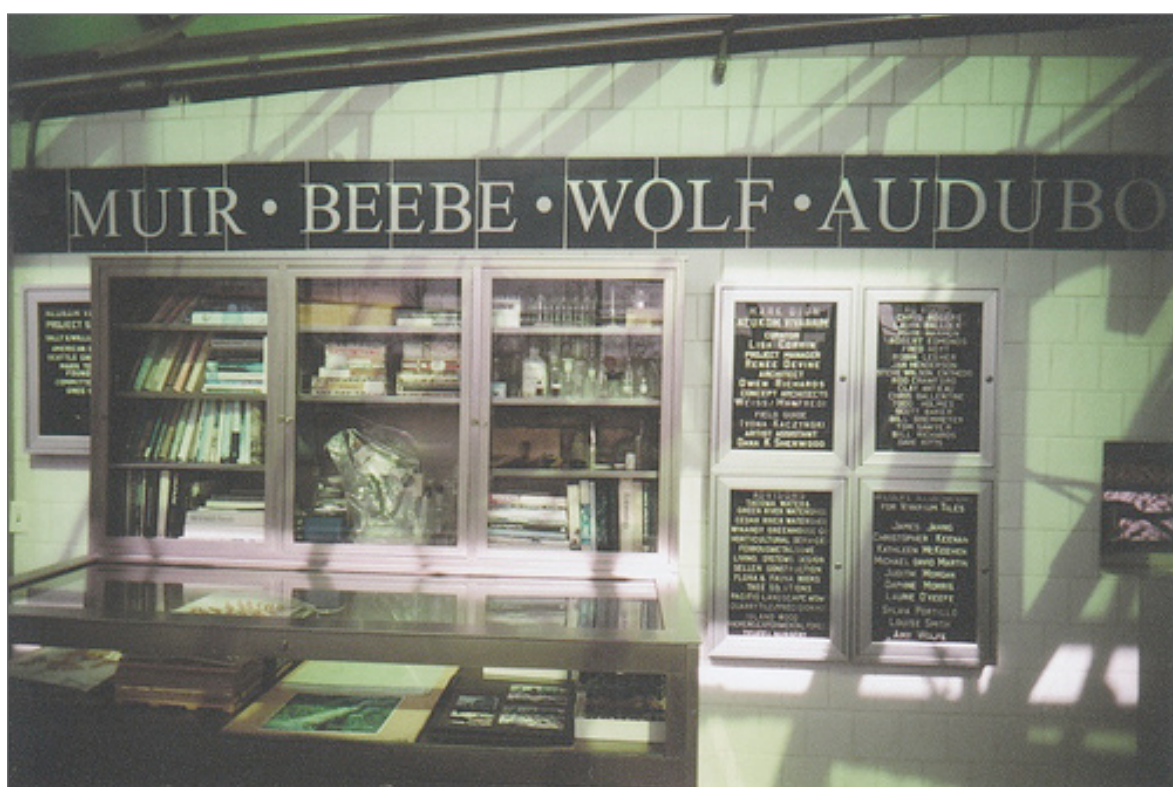


La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

*Neukom Vivarium.*

Mark Dion, 2006.

Vistas del interior de la obra, la sala del invernadero, el armario y vitrina de documentación, herramientas y el archivo del vivero.





*Neukom Vivarium.*

Mark Dion, 2006.

Vistas del interior de la obra, arriba la sala de documentación y abajo la sala vivero.



La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

### 3. Obras del artista relacionadas con el caso de estudio:

A continuación, se presenta una selección de obras de Mark Dion como antesala a la obra principal de nuestro caso de estudio. Hemos elegido aquellas que nos han parecido más reveladoras para entender la estrategia artística que nos ocupa en este capítulo: *La estrategia de Mark Dion. Entre la arqueología y las ciencias naturales*, y que, de algún modo, justifican la elección de la obra *Neukom Vivarium* como caso de estudio principal. A través de ellas, iremos vislumbrando cómo el artista nos propone su particular temporalización del espacio y en qué lugar se posiciona, con respecto al tema fundamental de nuestra tesis: la relación entre cultura y naturaleza en las prácticas artísticas contemporáneas. De la ingente cantidad de obras del artista realizadas en los últimos treinta años, hemos seleccionado solo aquellas que creemos más conectadas con nuestro caso de estudio *Neukom Vivarium*; bien porque tratan el mismo tema concreto o porque muestran los mismos recursos conceptuales o técnicos.

Señalar también, que el orden de presentación de las obras seleccionadas en este apartado no es cronológico sino que está estructurado con base en su conexión conceptual o formalización. Hemos querido presentar las obras agrupadas por conceptos o metodologías, no por fechas de realización. Las tres primeras obras están más relacionadas específicamente con la recuperación de un tiempo histórico a través de la arqueología y el análisis de la cultura material; y las cuatro últimas obras, trabajan sobre distintos aspectos de las ciencias naturales y el concepto occidental de naturaleza. A través de esta exposición de obras, se pretende hacer un recorrido por la trayectoria del artista para entender mejor su estrategia artística, además de buscar los orígenes del lenguaje, concepto y proceso que Mark Dion llevó a cabo en la producción de nuestro caso de estudio *Neukom Vivarium*. Se trata de analizar una obra de arte concreta a través de un viaje de observación hacia la globalidad de la trayectoria del artista. No estamos interesados en la búsqueda de datos biográficos, descripción de técnicas y fechas, más propios de la historiografía del arte que de la investigación desde la práctica artística, sino que pretendemos establecer conexiones, nodos y redes entre los conceptos, los relatos y sus formalizaciones artísticas.

#### 3.1. *Neptune's Vault. A Voyage to the Bottom of the Canals and Lagoon of Venice, 1996-98.*

Para la Bienal de Venecia de 1998, Dion propone a Emi Fontana —su galerista en Milán— realizar un proyecto que requería la excavación de uno de los canales de la ciudad veneciana. El artista pone en práctica de nuevo la estrategia artística del simulacro del proceso arqueológico, con la que había trabajado desde hacía algunos años, resumida en tres pasos elementales: 1. Excavación de un terreno, 2. Catalogación de los materiales encontrados en el espacio público como acción procesual-performativa, 3. Exhibición del material en la sala de exposiciones junto con las herramientas del proceso de excavación en formato de instalación de estética museográfica decimonónica. El artista había experimentado previamente con esta estrategia en los proyectos *History Trash Dig*, 1995, realizado en la ciudad de Fribourg para Fri-Art Kunsthalle Upper Gallery y también en *History Trash Scan*, 1996, realizado durante una residencia de artista a los pies de la Fundación Civitella Ranieri. Más tarde, llevará hasta sus últimas consecuencias esta metodología en el proyecto *Tate Thames Dig*, 1999, realizado para la Tate Modern de Londres, que más adelante estudiaremos en detalle.



Para llevar a cabo la obra *Raiding Neptune's Vault: A Voyage to the Bottom of the Canals and Lagoon of Venice*, Dion construye un improvisado campamento a modo de laboratorio, a los pies del canal, para desde allí realizar el trabajo de campo de recogida y catalogación arqueológica de los materiales que va rescatando del agua mediante máquinas excavadoras. Una vez finalizada la fase de exploración y recogida, el artista lleva los materiales de la primera fase del proceso a la nave de los Giardini, donde muestra tanto el material recogido ya clasificado como los instrumentos y herramientas utilizados durante el proceso de extracción. Para exponer todo el material del proyecto, diseña un armario expositor de dos caras vistas. En una de ellas, con una estética más parecida a la de un armario o taquilla de trabajo que a la propia de un expositor o vitrina museográfica, se exponen las herramientas utilizadas durante el proceso arqueológico de excavación: los cubos, palas e incluso la bata y el calzado del artista en su rol de arqueólogo. Los materiales extraídos del fondo del canal se colocan en la otra cara del armario diseñada acorde al estilo de un expositor contenedor de cultura material propio de cualquier museo de historia o arqueología. Le acompañan varios cofres blancos llenos de restos y objetos encontrados clasificados por materiales: cristal, metal y cerámica.

Por la estructura simétrica de la instalación –dividida en dos caras iguales pero contrapuestas– la intención del artista es colocar a un mismo nivel de importancia y lectura para el espectador el proceso de excavación y los materiales encontrados. El objetivo no es enseñar los materiales rescatados del canal para sacar conclusiones sociales, antropológicas o de cualquier otra índole científica. Se trata, más bien, de materializar una acción inquietante, hacer del propio proceso arqueológico un hecho artístico simbólico y metafórico. Esta obra tiene un sentido especialmente simbólico dentro del contexto cultural italiano donde la práctica arqueológica es motivo de reflexión y análisis cotidiano. Además, el territorio italiano está regido por normas y leyes férreas que protegen el patrimonio material cultural, en este caso el veneciano, de hurtos y expolios, lo que causó al artista y su galerista algún que otro percance legal con las autoridades de protección de patrimonio italianas a la hora de determinar la propiedad de los restos encontrados y posteriormente utilizados para la producción de la obra.

En la instalación *Neukom Vivarium* encontramos conexiones obvias con estos primeros proyectos arqueológicos de Mark Dion. En una sala a continuación del vivero que alberga el árbol, el artista nos expone los distintos materiales encontrados, las herramientas de recolección y la vestimenta utilizada en el proceso de traslado del mismo. Todo ello, visto en su conjunto traslada al espectador a un escenario de ficción, a un hipotético lugar de trabajo científico (laboratorio, sala de disección, etc.), como nos sucede en *Raiding Neptune's Vault*. En ambas obras, se nos permite ver materiales y herramientas que presentimos son parte de un proceso artístico; pero que no acontece, allí mismo, delante nuestro en el espacio expositivo, sino que deducimos ha sucedido en algún otro momento y en algún otro lugar. Lo que vemos delante nuestro debe entenderse no como la obra de arte, sino como una parte de la misma que se completa en la mente del espectador imaginando el proceso artístico acontecido con anterioridad al momento expositivo.

Como ya sucedía en los *Site/Non-Site* de Robert Smithson <sup>(9)</sup>, los materiales que vemos

---

(9) Para una mayor profundización sobre los conceptos *Site/Non-Site* de Robert Smithson y consultar sus escritos traducidos al castellano. Véase: SMITHSON, Robert (1968): *Selección de escritos*. México, Ediciones Alias, 2009.

*Neptune's Vault. A Voyage to the Bottom of the Canals and Lagoon of Venice.*

Mark Dion, 1996-98.

Vista de la instalación, ya terminada, en los arsenales de la Bienal de Venecia de 1996.



*Neptune's Vault. A Voyage to the Bottom of the Canals and Lagoon of Venice.*

Mark Dion, 1996-98.

Vista del proceso de recolección de materiales en uno de los canales de Venecia.

en el interior de la galería (o la institución museográfica) se relacionan dialécticamente con el proceso artístico acontecido en el exterior estableciendo un diálogo entre dentro y fuera, entre abstracción intelectual o especulación mental y percepción sensible o experiencia de lo natural. Así, en ambas obras, los objetos reales (piedras en el caso de Smithson y herramientas, botes, cuadernos, batas, etc., en el caso de Dion) se transforman en materiales artísticos de representación del *site* (emplazamiento o paisaje exterior), en testigos directos de lo real ubicado en la naturaleza fuera de los muros de la galería y la institución del arte. Además, los *Site/Non-Site* de Smithson y las obras de Dion como *Neukom Vivarium* tienen en común su aspecto de museo geológico-biológico o de museo de historia natural, a través de los restos materiales reales presentados en las obras. Tanto las rocas de los *Non-Sites* como los restos de animales o cerámicas de las obras de Dion están, ahora en la galería, en proceso de redefinición. Arrancados de la naturaleza, del mundo real, y envueltos en sus embalajes y tarros de cristal están destinados a ser transformados en obra de arte mediante su re-ensamblaje artificial.

*[...] Por eso las piedras, las ramas, las palabras, las imágenes fotográficas y cartográficas, los videos y películas, con los que los artistas del Land Art exponen sus trabajos en la galería, no son documentos sino materiales artísticos; son sustancias semejantes al agua, a la piedra y a la tierra. Con ellas también se modela, se factura y se interviene en el Lugar, cuyos límites no se ciñen ya exclusivamente al territorio físico donde se trabaja, pues entre la obra presentada en la galería y la realizada en el exterior, se generará, como veremos, una dialéctica tan eficaz, que la una no podrá entenderse sin la otra.* <sup>(10)</sup>

### **3.2. Tate Thames Dig, 1999; Tate Thames Dig-Locker, 2000.**

Durante el verano de 1999, Dion y un grupo de voluntarios recorrieron las riberas del río Támesis (en el área delante del histórico Tate Britain y la actual Tate Modern) recogiendo todo tipo de materiales y restos que iban encontrando sobre la superficie de la orilla, sobre todo, en los momentos en que la marea baja se lo permitía, ya que en aquella zona está prohibido la excavación del terreno en profundidad. El objetivo del artista era la recopilación y catalogación de todo tipo de materiales procedentes de aquel área como homenaje y herramienta de creación de un posible relato paralelo al oficial de las dos instituciones que le habían propuesto el encargo de la obra: la Tate Britain y la Tate Modern. En esta ocasión y a diferencia de otras excavaciones realizadas por el artista, Dion decidió llevar a cabo el primer y segundo acto del proceso arqueológico (recopilación y limpieza) en la misma orilla del río a la vista del público. Para estas fases, Dion diseñó un campamento base de trabajo bien estructurado y organizado. Contaba con dos grandes tiendas de campaña –una delante de cada institución– con todo el material necesario para la limpieza, catalogación y clasificación de los restos que se iban encontrando, además de un equipo humano de unas treinta personas especializadas entre arqueólogos, estudiantes, asistentes, y personal del museo. Todos ellos estaban dedicados en exclusiva a la consecución del proyecto, tal y como se nos muestra en el catálogo de la obra, donde vemos fotografías de los voluntarios y personal

---

(10) RAQUEJO, Tonia (1999): “Land Art” en Maderuelo, Javier (ed.)(1999): *Actas 5. Arte y Naturaleza. Arte público*. Huesca, Diputación Provincial de Huesca. p. 166.



*Tate Thames Dig.*

Mark Dion, 1999.

Vista del artista en el proceso de excavación para recolectar materiales, a la orillas de río Támesis en Londres.



*Tate Thames Dig.*

Mark Dion, 1999.

Vista de la obra terminada en las salas de la Tate Modern de Londres.



participante en el proyecto vestidos con monos durante el proceso de excavación. En este aspecto, observamos de nuevo en *Tate Thames Dig* el interés del artista por el trabajo en equipo, al igual que hará en *Neukom Vivarium*. En esta última obra, como comentaremos más adelante, además de los técnicos y operarios necesarios para sacar el árbol del bosque y trasladarlo en un inmenso camión de grandes mercancías hasta su emplazamiento arquitectónico, Dion reunió a un grupo de biólogos y entomólogos para extraer del propio árbol y su entorno pequeños especímenes y seres vivos (animales y vegetales) que luego trasladaría como material artístico de la obra.

Una vez hubo realizado la recolección del material en el río y la limpieza e identificación de los objetos en los campamentos arqueológicos de trabajo, el artista lleva todo el material al museo para su clasificación y conservación en una vitrina de madera con cajones y cristales construida para la ocasión para albergar la colección de objetos y materiales encontrados, a modo de aquellos muebles llenos de curiosidades propios del siglo XVIII:

los emblemáticos *Wunderkammer* <sup>(11)</sup>. Más tarde, en 2000, Dion suma a este gabinete un armario, donde introduce las ropas y herramientas que utilizó durante el proyecto, obra a la que tituló *Tate Thames Dig-Locker*. Si consideráramos esta obra como un libro es tres capítulos —recogida, catalogación y exhibición—, el apéndice adquiere la forma de una serie de conferencias, charlas y eventos complementarios al proyecto que tuvieron lugar, durante el verano de 1999, en paralelo a la exposición de la obra en el museo. Pero evidentemente *Tate Thames Dig* es mucho más que un libro, se trata de un proyecto construido a través de una serie de actividades y procesos que deben considerarse igual o más importantes incluso que los artefactos finales expuestos en las vitrinas del museo. Podríamos decir, incluso, que la propia experiencia de la excavación arqueológica en colaboración con el equipo en el espacio público, el desarrollo del método arqueológico y la adquisición de su lenguaje científico, son la obra en sí misma.

### **3.3. *Rescue Archaeology. A Project for the MoMA, 2004-05.***

El proyecto *Tate Thames Dig* de Londres se llevó a cabo en terrenos fuera del propio museo, en concreto en las orillas del río Támesis, como una manera de señalar y llamar la atención sobre su entorno más cercano y, así, hablar del museo a través de la historia del lugar que lo rodeaba y no del edificio mismo. Sin embargo, el proyecto con título *Rescue Archaeology. A Project for the MoMA* se llevó a cabo en los propios jardines del Museo de Arte Moderno de Nueva York a través de la realización por parte del artista de varias excavaciones arqueológicas, aprovechando una de sus remodelaciones del edificio. Se trata de un proyecto realizado por encargo de una institución y, de nuevo, Dion decide trabajar sobre el terreno físico geográfico de la misma, literalmente, tomando el lugar como génesis de la obra y el proceso como método de producción a través del cual la obra irá tomando forma y sentido a un mismo tiempo.

A diferencia del proyecto del río Támesis, que por estar protegido no se permitió excavar a mucha profundidad, en esta ocasión, Dion excavó el terreno de los jardines del MoMA hasta una profundidad de 15 pies. Paradójicamente, los restos encontrados, aunque se encontraban más profundos, corresponden a periodos mucho más cercanos en el tiempo que los restos que estaban en la superficie del río londinense, incluso, se encontraron restos contemporáneos de intervenciones de otros artistas realizadas en este mismo jardín en 1997 y 2000.

A través de los restos encontrados de más antigüedad, Dion tuvo conocimiento de la historia del terreno que alberga hoy el museo, como la demolición para la construcción del edificio, en 1939, de la casa de la familia Rockefeller —fundadora del actual museo de arte contemporáneo—. Pedazos de columnas, chimeneas destruidas, azulejos y ladrillos antiguos pertenecientes a la casa de uno de los coleccionistas de arte de mayor relevancia y actual comisario jefe del museo, dormían en los cimientos del mismo. Debido a este hecho, el artista decide establecer contacto con el mismo Rockefeller para establecer conexiones y vínculos entre los restos hallados en el terreno y las historias familiares íntimas y persona-

---

(11) Sobre la teoría de los *Wunderkammer* como origen del museo en general y del museo de historia natural en particular, así como, su influencia en la práctica artística de Dion, dedicamos un apartado más adelante.



*Rescue Archaeology. A Project for the MoMA.*

Mark Dion, 2004.

(Izq.) Vista del artista Mark Dion junto a las excavadoras durante el proceso de excavación arqueológica en los terrenos del MoMA.

(Dcha.) Vista de los materiales recogidos en los terrenos del MoMA, recopilados en un mueble/vitrina construido por el artista para ser conservados y expuestos en las salas del MoMA de Nueva York.

les de los propios habitantes de la casa. Dion se encuentra en esta ocasión y, por primera vez, con una excavación dotada de memoria viva, lo que le permite reconstruir, a partir del análisis de los restos materiales, su historia de acuerdo con la memoria de la familia todavía existente.

El artista realiza la primera fase de la excavación prácticamente solo junto con algunos operarios de la constructora del museo. Se trata de una excavación más compleja que las anteriormente realizadas y es necesario intervenir con máquinas excavadoras industriales para poder realizar el yacimiento. La segunda fase de limpieza y catalogación, Dion la realiza en su estudio de un modo quizá más analítico y pausado que en los casos anteriores, ya que en esta ocasión y casi como si de un detective se tratara, el artista trata de reconstruir una historia viva haciendo casar cada pedazo con el que le corresponde para no perder la narrativa del relato de la cultura material encontrada. Para la fase final, como artefacto expositivo, Dion reconstruye y restaura varias de las chimeneas de la casa de los Rockefeller y las dispone en la sala de exposiciones como si de un museo etnográfico se tratara. Ade-



más de vitrinas y armarios metálicos donde dispone para su contemplación pública la colección de fragmentos y objetos encontrados del museo de arte contemporáneo junto con fotografías y documentación del proceso de excavación. En esta fase encontramos ciertos aspectos morfológicos que se repetirán en *Neukom Vivarium*: la vitrina-armario metálica más parecida a un mobiliario de una morgue que de un museo, la frialdad de los materiales allí guardados, y el interés en presentar dentro de la misma dibujos, documentos y material gráfico sobre el proyecto.

En ambas obras, Dion manifiesta un claro interés por el análisis de la sociedad desde una práctica artística que se acerca a las metodologías propias de la etnografía o la antropología, además de la más evidente la arqueológica o en su versión contemporánea más compleja la etnoarqueología <sup>(12)</sup>. El artista se centra, como lo hacen los investigadores de estas materias, en el estudio del hombre y su cultura a través del análisis de sus restos materiales bien sean culturales o naturales, ya que para él se encuentran al mismo nivel. Todo ello, potenciado por el carácter interdisciplinar de los proyectos, donde teoría, práctica y trabajo de campo se fusionan y formalizan finalmente en una instalación artística con claro carácter de contexto social.

### **3.4. *The Project for the Antwerp Zoo, 1993; The Library for the Birds of Antwerp, 1993.***

Estos dos proyectos fueron creados por Mark Dion con motivo del evento cultural internacional ANTWERP'93 Capital Cultural de Europa, que tuvo lugar en la ciudad belga de Amberes, en 1993. Entre otros eventos culturales, se realizó una importante exposición colectiva de arte contemporáneo de ámbito internacional con el título *On Taking a Normal Situation and Translating It Into Overlapping and Multiple Readings of Conditions Past and Present* <sup>(13)</sup> en el MUHKA (Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen Contemporary Art).

---

(12) Véanse: GONZÁLEZ RUIBAL, Alfredo. (2003): *Etnoarqueología de la emigración: el fin del mundo preindustrial en Terra de Montes*. Pontevedra, Servicio de Publicaciones. Diputación Provincial de Pontevedra; y GONZÁLEZ RUIBAL, Alfredo (2003): *La experiencia del otro. Una introducción a la etnoarqueología*. Madrid, Akal. En estas publicaciones, se aborda la "etnoarqueología" como una disciplina reciente (de cuarenta años de existencia) que ha constituido una influencia fundamental para el desarrollo de la arqueología. Estudia áreas y materiales que antes los investigadores no habían tenido en cuenta: las casas, la cerámica, las formas de asentamiento. Es decir, todo lo que sí interesa a un arqueólogo porque, especialmente en el caso de los prehistoriadores, constituye la materia prima con la que construir su historia. Sin embargo, no se trata únicamente de describir procesos técnicos y de comparar artefactos del pasado y del presente. A través del estudio de comunidades vivas, los etnoarqueólogos pueden entender el papel social de los objetos en el pasado y en el presente. *Porque, en palabras de González Ruibal, la etnoarqueología no solo ayuda a comprender la historia de comunidades desaparecidas, sino que puede servir para entendernos a nosotros mismos y a la gente que nos rodea.*

(13) En la introducción del catálogo oficial de la exposición *On Taking a Normal Situation* y en la información que podemos encontrar en la página web oficial del MUHKA –Véase: <http://ensembles.mhka.be/events/antwerpen-93-on-taking-a-normal-situation-and-retranslating-it-into-overlapping-and-multiple-readings-of-conditions-past-and-present> (consultada en Febrero de 2015)–; los comisarios de la muestra –Iwona Blazwick, Yves Aupetitallot and Carolyn Christov-Bakargiev– hacen especial hincapié en que las obras de esta exposición son obras *ad hoc* y muchas además *site-specific*. Tanto por el concepto curatorial como por el expreso interés de las instituciones belgas implicadas en el proyecto –Antwerp'93 como capital cultural europea– los artistas invitados debían de trabajar con la propia ciudad de Amberes como *leitmotiv* de las obras y como emplazamiento de las mismas. Se pretendía que los artistas fueran críticos con la situación social, cultural, económica y política de la ciudad en aquel momento en 1993, y que generaran obras que relataran de algún modo el presente de Amberes teniendo en cuenta su pasado y su situación histórica real. Debido a este requerimiento curatorial, las obras participantes en la exposición fueron creadas por los artistas *ad hoc*, y además muchas, como es el caso de las obras propuestas por Mark Dion, fueron pensadas como obras



*The Library for the Birds of Anwerp.*

Mark Dion, 1993.

Vista de la obra en la sala circular del MUHKA de Amberes.

Al mismo tiempo, se produjeron varias intervenciones artísticas, en distintas zonas de la ciudad, por parte de varios de los artistas participantes en dicha exposición, entre ellos, se encontraba Mark Dion. El artista crea *ad hoc* dos instalaciones-intervenciones en dos ubicaciones de la ciudad: La primera, la intervención *The Project of the Antwerp Zoo* lleva-

---

*site-specific*.

También queremos destacar la importancia del título de la exposición que podríamos traducir como *Tomar una situación normal y retraducirla a múltiples lecturas superpuestas de condiciones pasadas y presentes* rescatado de los archivos de una de las últimas intervenciones que el artista americano Gordon Matta-Clark realizó en la ciudad de Amberes y que conectan directamente con el nacimiento del museo MHKA. En aquellos archivos, Gordon Matta-Clark —pionero del *site-specific*— hace un llamamiento a la visión histórica del espacio social, donde sugiere al ciudadano hacer un ejercicio de profunda crítica al presente a través del análisis y el estudio del pasado de cada lugar. O en palabras de Hal Foster *mezcla las metáforas del mapeado de un sitio y el détournement situacionista*. Por tanto, vemos como en esta exposición los comisarios estaban interesados en trabajar con dos de los conceptos claves para nosotros: por un lado, el espacio específico de la ciudad de Amberes y, por otro, a través de su tiempo, sin dejar de lado su historia. Mark Dion cumple a la perfección los dos objetivos curatoriales: por el análisis de la cultura colonialista del antiguo imperio belga y por trabajar directamente con un espacio de la ciudad como origen conceptual y formal de sus obras.

da a cabo en las vitrinas para las aves en el zoo de la ciudad de Amberes; y la segunda, la instalación *The Library for the Birds of Antwerp* realizada en el museo MUHKA, en el recién inaugurado depósito circular que poseía el edificio industrial original antes de ser museo de arte contemporáneo.

Con respecto al proyecto para el zoo de Amberes, el artista eligió intervenir en el área de las casas de pájaros exóticos. Dion investigó la historia, procedencia y características zoológicas de los pájaros que allí se exhibían, y recopiló imágenes y documentación de archivo relacionada con los mismos. Fabricó decenas de azulejos de Majolica <sup>(14)</sup> con distintas ilustraciones de aves exóticas históricas con los que revestiría las fachadas exteriores de los recintos de pájaros del zoo. Las ilustraciones—realizadas con un intencionado estilo decimonónico— representan a algunas de las especies de pájaros extinguidas de las antiguas colonias de América y Australia. Los delicados dibujos de los azulejos pueden parecer, a simple vista, una inocente y preciosista decoración para las vitrinas del zoo. Pero, si observamos con detenimiento los ejemplares de pájaros que se ven allí representados, nos damos cuenta de su rareza y obsolescencia, ya que no existen en la actualidad desde hace décadas; tan solo los hemos podido ver, anteriormente, en los libros de historia de zoología o de historia colonial.

Ahora ya sabedores de la procedencia de las imágenes que tenemos delante, sabemos que las ilustraciones de los azulejos no representan exactamente a los mismos pájaros que vemos vivos en las jaulas del zoo—como en un principio pudiera parecer— sino que se trata de aquellos pájaros, hoy extinguidos, procedentes de las colonias devastadas por el imperio belga. Debemos, entonces, interpretar la obra de Dion como una estrategia artístico temporal para enfrentar al espectador a su controvertido pasado histórico. De este modo, el artista es capaz de crear esa tensión entre realidad (verdad) y ficción (engaño) que frecuentemente le gusta reclamar al arte. También, consigue del espectador una reflexión crítica hacia las consecuencias de las hazañas de su pasado histórico más reciente e irónicamente lo consigue mediante unos inocentes y sencillos dibujos, que le enfrentan con las consecuencias de la barbarie de la colonización occidental. Las ricas tierras conquistadas por los imperios de la vieja Europa, como el imperio belga, eran arrasadas por los colonos—fauna, flora, y poblaciones indígenas incluidas— a través de la desmesurada caza de animales autóctonos y la destrucción de las plantas a través de fuegos o tala de bosques; o bien, por las epidemias de los animales de granja—propias de Europa— transportados desde los imperios conquistadores hasta allí. El artista quiere hacernos ver que las distintas especies exóticas, que todavía hoy podemos visitar en el zoo de Amberes, representan de algún modo ese *modus operandi* de dominación y devastación propio del imperio comercial colonialista belga. Norman Bryson, en un ensayo sobre los proyectos de los pájaros de Amberes de Mark Dion, nos dice al respecto, siguiendo esta misma línea argumental:

*Las xilografías representan un recuerdo de la etapa dorada de la ciudad de Amberes, la cual fue un desastre sin paliativos, al menos en términos medioambientales. En las Américas y en Australia la llegada de los primeros exploradores y colonos supuso la extinción de un incontable número de*

---

(14) La técnica Majolica es una técnica de bañado de cerámica tradicional propio de la época victoriana. Se caracteriza por su pulcro fondo en blanco con motivos florales o dibujos de animales realistas (generalmente relacionados con la caza), realizados a la xilografía en tinta azul; con un acabado brillante de gran luminosidad.



### *The Project for the Antwerp Zoo*

Mark Dion, 1993.

Vista de la obra instalada en el zoo de Amberes.



*The Project for the Antwerp Zoo.*

Mark Dion, 1993.

Vista detalle de los azulejos de Majorica que forman parte de la obra del zoo de Amberes.

*especies de pájaros. En el caso de –el Moa, el Dodo, la Paloma de Pasto, por ejemplo– los registros históricos nos permiten vislumbrar y adivinar lo que hemos perdido, pero la mayoría de las especies desaparecidas no han dejado ninguna huella que pueda darnos pistas, han sido literalmente aniquiladas, bien por los colonos o por los animales domésticos que les acompañaban.* <sup>(15)</sup>

La instalación de Dion, si nos fijamos en el tratamiento que del tiempo cronológico hace el artista, nos sitúa pues frente a las pruebas físicas –imágenes de archivo y animales reales– de los hechos históricos del relato colonial de la vieja Europa. Pruebas y archivos en parte vivos, todavía hoy, encarnados en las nuevas generaciones de los pájaros cautivos procedentes de los antiguos expolios de las colonias belgas y que han sido criados por los biólogos, generación tras generación, en el zoo de Amberes. Este extraño encuentro de traslación físico-temporal, bio-histórica hace que el espectador se plantee de un modo crítico la procedencia de aquellos pájaros y, en último término, la legitimidad y el sentido histórico, político y cultural de su exhibición en un zoo en el siglo XXI. Además, el artista nos quiere convencer con estrategias propias de la ciencia y la historia natural –como el rescate y presentación de archivos históricos, en este caso de imágenes zoológicas– de que no es posible representar una historia de nuestra cultura neutral. De algún modo, podemos considerar el proyecto de los pájaros del zoo de Amberes como una obra interesada por la representación de un tiempo histórico múltiple que solapa presente y pasado –representados en la elección de las especies vivas y extintas– y que, por tanto, nos presenta los pájaros vivos no como elementos propios de la naturaleza sino como objetos históricos, como parte de nuestra cultura material, lo que –en términos arqueológicos– nos proporciona suficientes pistas históricas para construir un nuevo relato colonial de un modo más justo para con los conquistados y expoliados y más honesto en la oportuna aceptación por parte de los conquistadores de las nefastas consecuencias de su perverso expolio.

La instalación formula a la par, como en la mayoría de las obras de Dion, preguntas sobre si es posible representar la naturaleza y sus seres vivos con objetividad, si la naturaleza y sus elementos son neutros y nada tienen que ver con la cultura del hombre, o si, por el contrario, la naturaleza debe ser considerada, en realidad, como una construcción cultural creada por nosotros mismos para dar salida a nuestros deseos y cubrir nuestras necesidades. Las casas para pájaros de Dion hablan de la barbarie del pasado, pero al mismo tiempo parece que quisieran darnos un mensaje esperanzador al reflexionar sobre la actual preocupación de nuestra sociedad en cuanto al peligro de continuar con la devastación medioambiental llevada a cabo a lo largo de la historia por el hombre. De algún modo, el proyecto sobre los pájaros del zoo de Amberes debe interpretarse como una plasmación de la valoración del artista, ciertamente positiva, sobre el avance de la sensibilidad de la sociedad contemporánea con respecto a la necesaria conservación de las especies de flora y fauna del planeta en términos globales y no territoriales y de dominación política.

En cuanto a las conexiones más notables de este proyecto con respecto a nuestro principal caso de estudio *Neukom Vivarium* –llevado a cabo en 2006–, podríamos destacar el uso de los azulejos de Majorica con una intención conceptual parecida y un desarrollo formal muy similar. Podríamos pensar, por una mera cuestión cronológica y de conocimiento de la

---

(15) BRYSON, Norman (ed.) (1997): “Dion and the Birds of Antwerp” en VV.AA BRYSON, Norman (ed.) (1997): *Mark Dion. Monografía*. London, Phaidon Press Limited. p. 90

práctica procesual en el desarrollo de la experimentación artística, que Dion empezó durante el proceso de creación del proyecto de Amberes –realizado en 1993– a experimentar en la creación de un lenguaje técnico y conceptual específico, propio de las artes decorativas decimonónicas (las ilustraciones en xilografía sobre cerámica de Majorica), y que más tarde utilizaría en muchas de sus obras como en *Neukom Vivarium* donde vemos en los muros interiores del vivero de Seattle azulejos con ilustraciones de insectos procedentes del mundo de la entomología. La adquisición por parte del artista de esta técnica tradicional de las artes decorativas victorianas debemos interpretarla como otra vuelta de tuerca en la adquisición de la estrategia del artista como etnógrafo o como arqueólogo y su posterior adquisición de los lenguajes y herramientas históricas obsoletas para plantear pensamientos y actitudes ya caducas y propias del pasado. Dion nos cuenta los relatos del pasado a través de la traslación de los usos y útiles del mismo. Queremos incidir aquí en este punto en las metodologías arqueológicas como hicimos con ocasión de la interpretación de la obra *Thames Tate Dig*. Cuando Dion realiza una excavación arqueológica como proyecto artístico no hace uso de la metodología arqueológica más moderna propia del siglo XXI, sino que pone en funcionamiento la presentación de una técnica obsoleta de excavación arqueológica procedente del pasado; pretende situar al espectador históricamente en otro tiempo para que conecte con la época de donde proviene el método y todo el imaginario cultural que lo acompaña. Con respecto al uso conceptual de los azulejos de Majolica, Norman Bryson nos comenta:

*Colocados en los bordes de la arquitectura de las obras de Dion (bien sea en las casas de los pájaros o en el vivero del árbol muerto), los azulejos juxtaponen las contradicciones de un siglo frente al otro: exotismo colonial versus la autenticidad del medio ambiente, la extravagancia imperial versus la delicadeza ecológica y técnica.* <sup>(16)</sup>

También vemos entre *Neukom Vivarium* y *The Project for the Antwerp Zoo* un paralelismo en cuanto al interés por el uso de la arquitectura como contenedora de objetos culturalmente valiosos estableciendo una clara analogía con la vitrina museográfica, tal y como lo plantea también con el diorama utilizado para la obra *Landfill*. Este recurso formal y conceptual ha sido utilizado por Dion en muchas de sus instalaciones desde el comienzo de su trayectoria, a través de la presentación de objetos y/o seres vivos (plantas o animales) tras el cristal de una vitrina dimensionada ahora en arquitectura, cosifica y musealiza dichos objetos, estén vivos o disecados. La arquitectura en sendas obras, en apariencia convertida en simple contenedor museal de la obra de arte, en realidad se enriquece en su simbología y se nos presenta como parte integrante de la propia obra de arte. Contenedor y contenido se fusionan para hacer desaparecer, literalmente, los muros sustituidos ahora por cristales que permiten ver y ser visto al mismo tiempo. Muros transparentes, decorados en sus márgenes con azulejos e ilustraciones que permiten estar dentro y mirar hacia afuera o estar fuera y mirar hacia dentro. Así, el espectador se convierte en un visitante “activo” que debe, para percibir la obra en toda su dimensión, caminar alrededor del espacio exterior pero también penetrar en su interior.

Para el Museo de arte contemporáneo de Amberes (MUHKA), Dion realizó una instalación en torno al mismo tema de los pájaros del zoo de Amberes titulada *The library for the Birds*

---

(16) BRYSON, Norman (ed.) (1997). *op.cit.* p. 91

of Antwerp aunque, en esta ocasión, no intervino en una arquitectura ya construida, sino que creó su propia e insólita “casa de pájaros”. Ambas obras deben interpretarse como complementarias –por el relato y por la estrategia en que las formula el artista–, a pesar de presentarse como obras separadas. Así, en la impoluta y blanca sala circular del museo de arte, recién inaugurada para la ocasión, el artista diseña en torno a un árbol muerto de grandes dimensiones una auténtica casa para albergar ejemplares de distintas especies de pájaros –vivos y en libertad– en la misma sala de exposiciones. Colgando de las ramas del árbol, además de distintas jaulas y columpios para ser utilizadas por las aves, el artista cuelga comida de pájaro (mazorcas y semillas que caen fortuitamente al suelo expositivo) y cuencos con agua para garantizar la correcta alimentación y supervivencia de los pájaros. Allí, los animales comen, defecan, trinan y vuelan libremente en la sala alrededor del árbol. Junto a ellos, colgando de sus ramas, podemos encontrar todo tipo de materiales, objetos y útiles relacionados con la historia del proyecto del zoo de Amberes: varios ejemplares de libros de zoología, historia natural, historia colonial, poesía junto a herramientas de carpintero, aperos de cazador, nidos reales, redes, pájaros disecados, herramientas avícolas y fotografías e imágenes de pájaros, zoológicos antiguos, etc. La base circular que sustenta el árbol –repleta de azulejos de Majorica idénticos a los de las casas de pájaros del zoo de Amberes– nos transmite una estética compleja de referencias visuales cruzadas entre un gran macetero de jardinería, banco público y pedestal de obra de arte. Volvemos a ver de nuevo similitudes con la obra principal de nuestro estudio –*Neukom Vivarium*– por el uso de los azulejos decimonónicos y la presencia de un árbol muerto como elemento principal de la obra de arte.

Señalar que posteriormente a los dos proyectos de la ciudad de Amberes, Dion ha utilizado en varias ocasiones el árbol como un recurso visual y conceptual cargado de simbolismo cultural y científico en la serie de instalaciones con título *Library of the Birds*. En esta serie de obras el árbol hace alusión a determinadas referencias científicas que Dion utiliza para poner en entredicho teorías científicas fundamentales para la cultura occidental. Nos remite, sin lugar a dudas, al histórico *Árbol de la vida* del evolucionismo de Charles Darwin, hoy en tela de juicio por parte de la comunidad científica <sup>(17)</sup>– o a aquellas ilustraciones taxonómicas de zoología de Ernst Haeckel –muy criticadas por su excesiva artísticidad sin fundamento científico <sup>(18)</sup>–. El artista nos invita a participar de una ideología

---

(17) Es por todos conocida la utilización por parte de Charles Darwin del esquema de un árbol para la descripción de su teoría evolucionista, desarrollada en profundidad en su obra capital *El origen de las especies*, en la que se invoca la idea del *Árbol de la vida* como una manera de describir las relaciones evolutivas entre todos los seres vivos en la Tierra. Cuando Darwin observaba la enorme diversidad de animales y plantas, pero al mismo tiempo constataba que todos compartían estructuras comunes, imaginó que estaba viendo las ramas de un árbol desde arriba y que si fuera retrocediendo hacia atrás en el tiempo vería cómo esas ramas brotaban unas de las otras hasta unirse en un tallo común que representaba el origen de todas las formas de vida terrestres. No era una idea del todo nueva, pero cobró vigor gracias a la gran hazaña de Darwin: proponer un mecanismo natural que explicara la generación de nuevas estructuras biológicas sin recurrir a la figura de un creador. Una de las mayores revoluciones ideológicas de la historia sin duda. La figura simbólica del *Árbol de la vida* empezó a popularizarse gracias a representaciones como la de Haeckel (comentada más abajo), ya que tenía más detalle y añadía una dimensión artística.

(18) Comentar algunos detalles al respecto de este biólogo alemán, menos conocido que Charles Darwin, ya que se trata de la máxima autoridad en la descripción y clasificación de vegetales y animales de su tiempo. Ernst Haeckel (1834-1919) fue uno de los pioneros más decididos del evolucionismo del siglo XIX y principios del XX. Su obra capital *Kunstformen der Natur* (*Las obras de arte de la Naturaleza*), 1899-1904, describe gran cantidad de organismos (en más de cien litografías), algunos de ellos por primera vez en la historia; pero va más allá de las típicas descripciones zoológicas y taxonómicas, puesto que se acompaña de láminas de una



y particular categorización de la naturaleza –la que representa la influencia de la teoría de la evolución por selección natural y con ella el concepto del “árbol evolutivo de la vida”– a través de peculiares bibliotecas colgantes cargadas de libros, imágenes, objetos y animales disecados. Valgan, como ejemplo, las siguientes obras: *Library of the Birds of NY* (2003), *Library of the Birds of Massachusetts*, 2005; *Library of the Birds of the Tuileries*, 2010.

### 3.5. *A Yard of Jungle*, 1992; *Great Munich Bug Hunt*, 1993.

Estas dos obras –pertenecientes a los primeros años de trayectoria del artista– manifiestan el profundo interés de Dion por investigar la historia del concepto de naturaleza en la cultura occidental y, por tanto, la evolución de las ciencias naturales tal y como hoy las entendemos. Poniendo en práctica algunas de las antiguas metodologías de los exploradores de naturaleza de principios del siglo XX, el artista explora y cuestiona la cultura occidental en torno al medio-ambiente a través una revisión crítica de la historia occidental. En este sentido, vemos que la estrategia de Dion es muy compleja porque además de cuestionar la idea de naturaleza, cuestiona la historia y como consecuencia también las capacidades del arte para generar reflexión y nuevos relatos.

Para llevar a cabo la obra *A Yard of Jungle* –expuesta en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, en 1992– Dion recreó un legendario viaje de exploración de naturaleza mítico para la historia de la biología occidental. En una primera fase del proyecto, el artista se traslada a Brasil con su equipo donde excava un metro cuadrado de suelo de selva brasileña, siguiendo las huellas del famoso naturalista y explorador americano William Beebe (1877-1962). En 1917, este histórico personaje de las ciencias naturales llevó a cabo la primera excavación a nivel mundial de una selva brasileña –la británica Guayana –en busca de la catalogación zoológica y entomológica de las pequeñas especies tropicales, insectos, diminutos restos vegetales, etc. A su vuelta, Beebe pasó semanas examinando y analizando los pequeños especímenes recopilados de la selva tropical, lo que dio lugar a la redacción de numerosos textos de investigación sobre sus descubrimientos, que serían públicamente debatidos entre los expertos zoólogos de la época, en la legendaria Sociedad Zoológica de Nueva York. La estrategia de recuperación de la vida, obra y aquellas pioneras “aventuras” científicas de este fascinante personaje en *A Yard of Jungle* es otro buen ejemplo de cómo el artista utiliza la historia como material plástico, rescatando aquello que le interesa para ser utilizado como recurso con el fin de crear un nuevo relato de la historia de la naturaleza a través del arte.

La última fase de aquellos viajes de exploración –taxonomización, clasificación y catalogación de especímenes zoológicos– llevada a cabo por los naturalistas decimonónicos, ha sido siempre para Dion un paso fundamental en la metodología de creación de sus obras, bien sea a la vista del espectador a modo de *performance* o como fase de producción no visible para el espectador en el estudio. La obra *Great Munich Bug Hunt*, realizada en 1993, es

---

calidad excepcional que convierten a este libro en una obra de arte. Durante toda su vida, además de su tarea científica, Haeckel realizó cientos de dibujos de alta calidad para ilustrar sus obras y apoyar su propia visión del mundo, por lo que podemos considerarlo como uno de los padres de la ilustración científica. Dion ha manifestado en muchas ocasiones gran interés hacia la ilustración naturalista y las primeras representaciones taxonómicas de la zoología y aunque no tenemos referencia documental, entendemos que conoce la obra de este célebre biólogo.



*A Yard of Jungle.*

Mark Dion, 1992.

Fotografías (montadas por el artista) del proceso de excavación de materiales biológicos de la selva brasileña de Guayana.

*Great Munich Bug Hunt.*

Mark Dion, 1993.

Vista del proceso de extracción entomológica en la sala de exposiciones junto a una bióloga.





un buen ejemplo de ello. En esta ocasión Dion, además de poner en práctica –cual diletante o *amateur* en biología– esta metodología científica, muestra gran interés por la micro-fauna de los árboles (insectos, hierbas, etc.), siguiendo los pasos de William Beebe, para poner el foco de interés en las pequeñas cosas que nos rodean y que pasan desapercibidas, eclipsadas por las bellas y exuberantes especies exóticas con largas plumas de colores. En alguna ocasión, el artista ha afirmado tener como uno de sus objetivos ocultos destapar *las pequeñas historias de la gran historia*, parafraseando al pensador Walter Benjamin, aquellas que en la sombra conforman nuestra historia oficial, aunque los grandes relatos no les dejen el espacio suficiente para ser percibidas. A partir de este planteamiento conceptual vemos porqué los pequeños e insignificantes insectos, para Dion, se transforman en estratégicos protagonistas de los nuevos relatos de la ciencia.

Otra obra que demuestra el interés del artista por establecer estos giros en la percepción de los grandes relatos científicos es *Great Munich Bug Hunt*, la cual se centra en el proceso de observación científica de los pequeños especímenes encontrados en un árbol caído de la Selva Negra a través de una *performance* y puesta en escena de este proceso científico. En la misma sala de exposiciones, Dion monta un laboratorio biológico en torno al árbol muerto y él mismo junto a una bióloga analiza y disecciona los pequeños bichos, musgos, y microorganismos, etc. Tras su localización, el artista va introduciendo los diminutos especímenes en pequeños botes de formol para ser expuestos junto a las herramientas y útiles utilizados propios de las metodologías entomológicas tradicionales.

En cuanto, a las múltiples conexiones de las dos obras arriba descritas con *Neukom Vivarium* señalar que, en las tres obras, Dion centra la atención del espectador en un árbol (muerto) como material artístico; físicamente en la galería delante del espectador en las obras *Great Munich Bug Hunt* y *Neukom Vivarium* o a través de presentar todo tipo de materiales y seres vivos procedentes del hábitat natural cargado de un imponente simbolismo cultural como la selva o el bosque en el caso de la obra *A Yard of Jungle*. También, coinciden las tres obras en que presentan el proceso de análisis entomológico de los especímenes encontrados en el hábitat del árbol como proceso de creación de las obras.

### **3.6. Oceanomanía: *Souvenirs of Mysterious Seas*, 2011.**

El hábitat marino, el océano y sus especímenes han estado siempre presentes en las investigaciones artísticas de Dion, de un modo u otro, a lo largo de toda su trayectoria protagonizada por su interés por el naturalismo, el estudio de la cultura material (arqueología, etnografía, etc.) y los viajes de exploración o expediciones científicas. Invitado por distintas instituciones culturales de Mónaco para la realización de una obra por encargo, el artista propone un complejo proyecto artístico organizado en torno a dos exposiciones llevadas a cabo en dos sedes culturales claves de la ciudad. Por un lado, una exposición de obras de arte –suyas y de otros artistas contemporáneos– sobre la temática marítima y la cultura occidental del mar junto a material etnográfico relacionado con el mar, en el Nouveau Musée National de Mónaco (NMNM) con sede en Villa Paloma. Y, por otro, una intervención *site-specific*, en la colección del Musée Océanographique de Mónaco, introduciendo algunas obras e instalaciones de arte suyas entre la colección permanente, además de la creación y montaje de un enorme gabinete de curiosidades combinando materiales de la propia colección del museo con obras suyas en la entrada del edificio del museo.

El Nouveau Musée National de Monaco (NMNM) posee una colección permanente de arte especializada en temas del mar, náuticos y de navegación marina y el Musée Océanographique de Mónaco posee una enorme colección de especímenes marinos reales disecados, cartografías antiguas y todo tipo de cultura material relacionada con el océano y las ciencias del mar. Ambas instituciones colaboran con el artista mano a mano para la realización de este ambicioso proyecto artístico, poniendo a su disposición no solo sus instalaciones expositivas para la muestra de obras de arte, sino también las propias piezas de las colecciones de los museos de Mónaco, a petición del artista, para utilizarlas en la creación de las instalaciones artísticas.

En el Nouveau Musée National de Mónaco en Villa Paloma, Dion actúa asumiendo un rol múltiple como artista, conservador y comisario. Organiza una exposición con título *Oceanomanía: Souvenirs of Mysterious Seas, From the Expedition to the Aquarium* con el tema del océano como hilo conductor, en la que mezcla obras de arte antiguas de la colección del NMNM, con barcos y parafernalia náutica del Musée Naval de Mónaco, en diálogo con alguna instalación suya y otras obras de arte contemporáneo de más de veinte artistas de prestigio internacional como Matthew Barney, Ashley Bickerton, David Brooks, Michel Camia, David Casini, Peter Coffin, Katharina Fritsch, Klara Hobza, Isola and Norzi, Pam Longobardi, Jean Painlevé, James Prosek, Man Ray, Alexis Rockman, Allan Sekula, Xaviera Simmons, Laurent Tixador, Abraham Poincheval y Rosemarie Trockel. En la entrada principal del Musée Océanographique de Mónaco, el artista crea una inmensa instalación artística *site-specific* —a modo de gabinete de curiosidades— con piezas de la colección del museo, animales y especímenes disecados, herramientas náuticas y distintos materiales antiguos mezclados con esculturas y materiales propios. También, interviene en las salas de este mismo museo con obras suyas dispersas y camufladas en el recorrido expositivo de la colección permanente.

En cuanto al análisis de la formalización de la obra y la estrategia de producción artística que se lleva a cabo en esta ocasión, la intervención de Mónaco se propone como una gran obra multidisciplinar en la que Dion se presenta al mismo tiempo en calidad de artista y como productor cultural interdisciplinar, solapando sin prejuicios las estrategias y métodos del comisario de exposiciones y/o el conservador de museos con los propios específicos de la creación. En términos de análisis conceptual y poético la propuesta *Oceanomanía: Souvenirs of Mysterious Seas, From the Expedition to the Aquarium* recoge gran parte de los intereses artísticos e inquietudes intelectuales del artista desde hace dos décadas. Esta obra le permite demostrar sus magníficas aptitudes para desplegar múltiples dispositivos desde distintas disciplinas con un interés común: crear preguntas e incertidumbres en el espectador sobre las verdades científicas en torno a los seres vivos (en este caso marinos), su hábitat (en este caso el océano) y la historia natural occidental (en este caso las ciencias del mar).

Esta obra examina nuestra percepción del océano, nuestra sensibilidad hacia el medio y los seres marinos, nuestra capacidad de cuestionarnos su diversidad, la inmensa pérdida de innumerables especies durante las últimas décadas, consiguiendo generar en el espectador cierta melancolía debido a la conciencia de su agotamiento biológico actual. Además, esta obra se basa en el estudio de la influencia de los viajes de exploración marítimos para el desarrollo de la cultura de Occidente, de gran relevancia para nuestra historia. En definitiva, este proyecto investiga nuestra fascinación por el mar, a lo largo del tiempo y su representación en el espacio —la cartografía—, mediante la observación pausada y contextualizada de artefactos culturales, literatura y arte relacionados con el mundo marino. Indagando a

la vez sobre cómo las investigaciones artísticas y científicas a lo largo del tiempo han tenido y tienen aún, en común, un interés especial por lo misterioso, lo extraño y lo maravilloso del mundo que nos rodea, de ahí el subtítulo del proyecto: *Curiosidades (Souvenirs) de los misteriosos mares*.

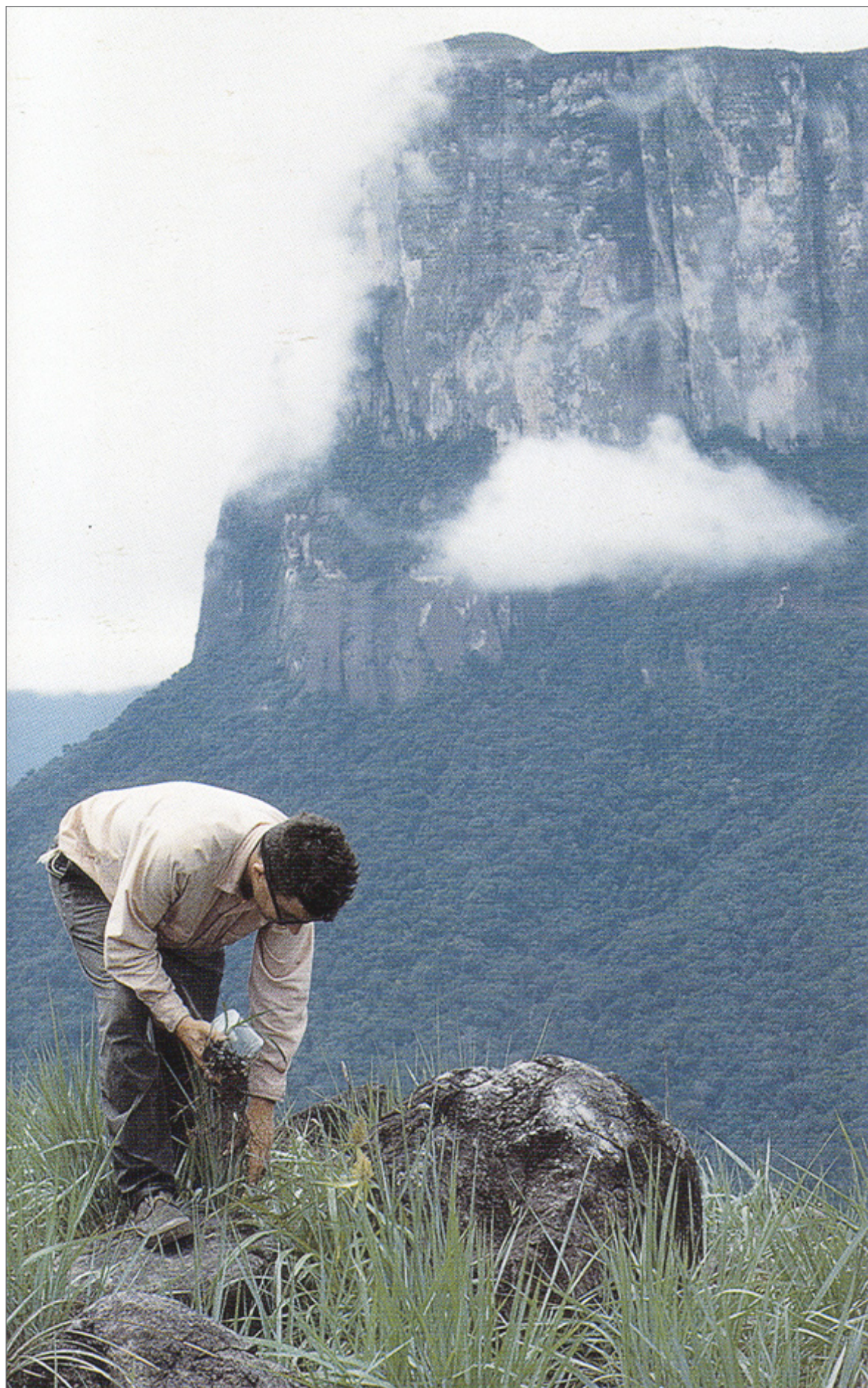
*Oceanomanía: Souvenirs of Mysterious Seas,  
from the Expedition to the Aquarium.*

Mark Dion, 2008.

Vista de la obra en el hall del Musée Océanographique de Mónaco.









#### 4. Interpretaciones derivadas de la estrategia de Mark Dion.

En el apartado anterior, hemos establecido las conexiones pertinentes (conceptuales y formales) entre nuestro caso de estudio *Neukom Vivarium* y algunas otras obras de la producción del propio Mark Dion. Ahora, en este apartado, expondremos algunos de los temas o áreas de investigación que nos sugiere la obra, y que explican, de un modo panorámico, la estrategia general del artista *Entre la arqueología y las ciencias naturales*. Tomando como epicentro *Neukom Vivarium* analizaremos una de las estrategias posibles –de las tres que proponemos estudiar en nuestra tesis– con la que el artista contemporáneo se enfrenta al nuevo paradigma espacio-temporal. Una estrategia que, en el caso de Mark Dion, se encuentra a caballo *entre las ciencias naturales y la arqueología* y que gira, como veremos, en torno a la figura de la “alegoría” <sup>(19)</sup>.

No se trata de hacer una historia del arte contemporáneo, ni de analizar la obra de Mark Dion en base a conceptos de “estilo” y “época”, ya que estas metodologías historiográficas van en contra de la presencia singular de las obras de arte, en palabras de Félix de Azúa: *La clasificación atraviesa a las obras de arte con una aguja de entomólogo y las ordena como insectos muertos* <sup>(20)</sup>. Y es precisamente esa aguja de entomólogo a la que se refiere el filósofo, la que usa nuestro artista en muchas de sus obras (*Great Big Munich Hunt*, *Neukom Vivarium*, etc.) para, poética y literalmente, atravesar las hegemónicas ideologías ocultas en la historia de nuestra cultura con respecto a la naturaleza. Como certificó George Kubler <sup>(21)</sup> no existe en la historia del arte nada (ninguna obra de arte o artesanía) que corresponda a un siglo o época concreta, ni si quiera a su décima parte por pequeña y cercana que sea. Las dos últimas décadas, entre otras muchas cosas, nos han traído la clara conciencia de crisis de cualquier modelo de periodización, una crisis en definitiva de historia.

Sin pretender una categorización del artista unívoca queremos tan solo defender la inclusión de la estrategia de Mark Dion entre aquellas que el crítico de arte Jose Luis Brea señaló como *Nuevas estrategias alegóricas* <sup>(22)</sup>. Estrategias alegóricas que habría que situar para orientarnos en el campo de la creación plástica contemporánea que bebe fundamentalmente del planteamiento de Marcel Duchamp y la herencia de la figura alegórica teorizada tanto por Walter Benjamin como más tarde por Martin Heidegger.

---

(19) Utilizamos este término bajo las teorías de Walter Benjamin –desarrolladas en su escrito sobre el drama barroco– para designar (en palabras de Jose Luis Brea) *a aquel discurso que es de verdad conscientemente excéntrico con respecto a lo que quiere decir, en cuanto no logra decirlo completamente o directamente no logra acertar, dar en el blanco, como (si fuera el suyo) un blanco que siempre se escamotea, para decirlo, con la voz de otro. Conciencia de incompletud o insuficiencia en el decir que sitúa en volátil filo al que habla, no menos que a lo que dice*. BREA, Jose Luis (1991): *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid, Tecnos. p. 10.

(20) AZÚA, Félix (2011): *Diccionario de las artes*. Barcelona, Debate-Random House Mondadori. p. 310.

(21) La obra del historiador del arte George Kubler ha sido objeto de estudio no solo de teóricos y críticos del arte, sino también de artistas contemporáneos, como por ejemplo Robert Smithson, al que hace mención en sus escritos críticos. Véase: KUBLER, George (1962): *La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid, Nerea, 1988.

(22) Véase: BREA, Jose Luis (1991): *Nuevas estrategias alegóricas*. op. cit.



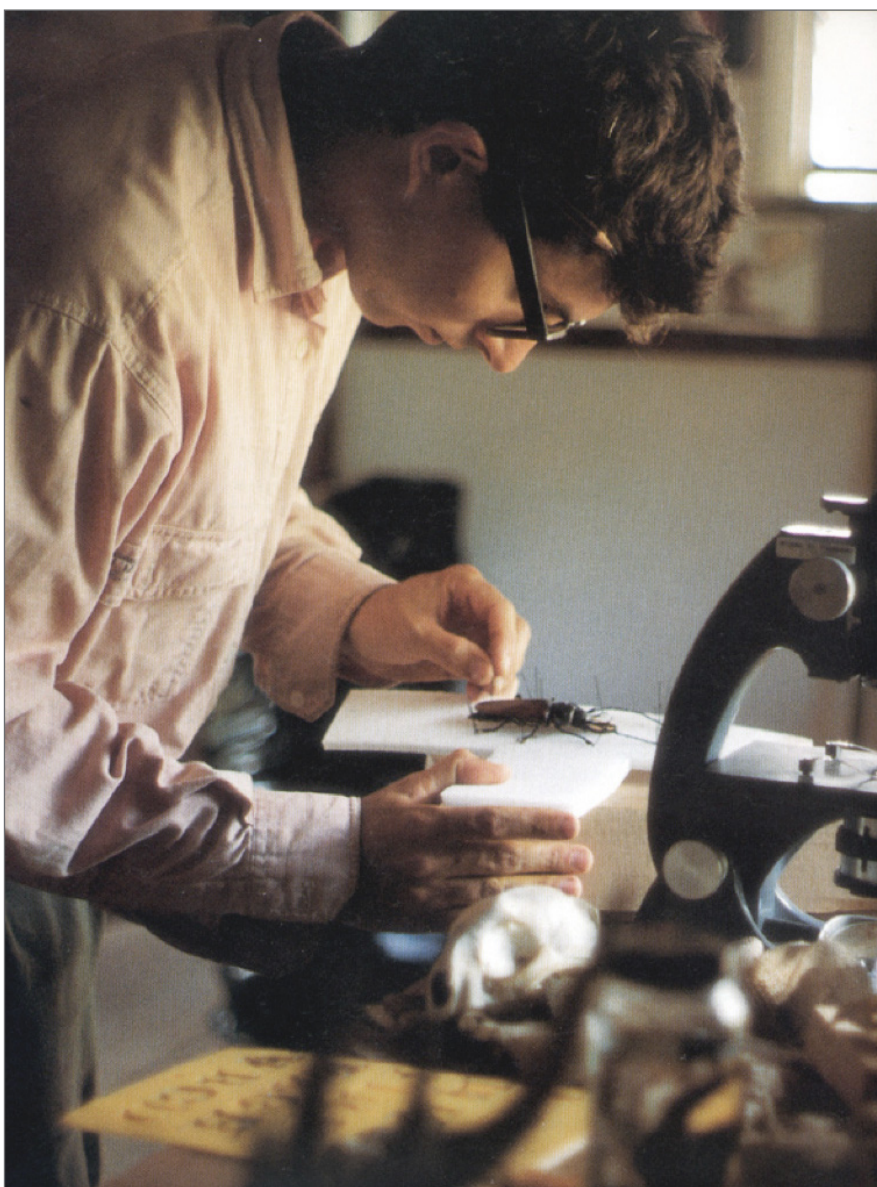
La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.



*Microcosmographia:  
Mark Dion's Chamber of  
Curiosities.*

Mark Dion, 2013.

Fotografía de la portada del catálogo de la exposición individual homónima.



*Cockscomb Basin Wildlife  
Sanctuary Visitor Center.*

Mark Dion, 1992.

(Abajo) El artista preparando los materiales que componen la obra.

#### 4.1. La naturaleza y la historia natural como génesis de la obra de arte.

En múltiples ocasiones, Dion ha declarado que su interés no se centra en la naturaleza en sí misma, sino en su concepción y nominación dentro de nuestra cultura, la propia idea que de la naturaleza tiene el ser humano <sup>(23)</sup>. Cómo se construyen los conceptos, quién legitima las ideologías y cómo podemos modificarlas o cuestionarlas dentro de su contexto histórico y cultural son las grandes cuestiones que aborda el artista en su proyectos: *Mi obra no se refiere realmente a la naturaleza; es más bien una reconsideración de las ideas de naturaleza*. <sup>(24)</sup>

Mark Dion explora las raíces del discurso epistemológico occidental, a través del análisis de la representación de la naturaleza en nuestra cultura. Cuestiona los sistemas de clasificación por los cuales se rige ubicando el arte entre las ciencias y las humanidades. Le interesa trabajar en un lugar ambiguo entre lo objetivo y lo subjetivo, lo racional y lo irracional. Plantea una revisión del posicionamiento del hombre frente a la tierra desde los orígenes de las ciencias, tal y como hoy las entendemos. A través de esta revisión de los métodos y estrategias de la historia natural, echa por tierra nuestra confianza sobre los inquebrantables postulados, procedentes de la alta cultura, sobre los que se asienta nuestro conocimiento sobre la naturaleza. El artista cuestiona cómo, dónde y por qué hoy se usa el término “historia natural”. Por ello, nos enfrenta a múltiples ejemplos (en realidad pequeñas historias) procedentes del mundo “real” encontrados en la sociedad actual, en ocasiones asociados a la arqueología, pero sobre todo, en relación a asociaciones más o menos *amateur* –nacionales, regionales y locales de cualquier cultura– que se encargan del registro de aves, mamíferos, insectos, plantas, y que incluyen secciones dedicadas al registro de la vida microscópica y la geología.

Cuando se acerca de este modo a metodologías propias de las ciencias naturales para hablar sobre la naturaleza el artista, por un lado, sigue la estrategia de la adquisición del “otro” y, por otro, lleva a cabo un retorno histórico a prácticas propias de otro tiempo tal y como nos propone Hal Foster en su célebre ensayo *El artista como etnógrafo* <sup>(25)</sup>. Podríamos decir, que Dion realiza una traslación del “yo” etnógrafo al “yo” biólogo, zoólogo, naturalista o explorador. Pero, no simula ser un biólogo contemporáneo, relacionando sus conocimientos y experimentaciones con otras disciplinas científicas como la geología o la geografía –aquellas que estudian la historia de la vida y de la tierra–, sino que, escoge un rol histórico –obsoleto y decimonónico– procedente de la propia historia de las ciencias naturales. Este es, por antonomasia, el rol del naturalista o el explorador de naturaleza, aquel que –en su denominación clásica– estudia las ciencias naturales o historia natural.

---

(23) Para escuchar declaraciones del artista al respecto, véase la entrevista realizada por el equipo de Art21 para el documental *Art&Ecology in this Century*: <https://art21.org/videos/short-mark-dion-neukom-vivarium> (consultada en Febrero de 2015).

(24) En un breve video documental –grabado a propósito del montaje de la exposición *Oceanomanía: Souvenirs of Mysterious Seas*, en Mónaco en 2011– el artista explicaba su posicionamiento con respecto a la naturaleza de un modo unívoco. [Video documental] *Mark Dion*. Produce Musée Océanographique Monaco y el Institut für Kunstdokumentation und Szenografie. Dirige Ralph Goertz, 2012 (inglés). Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=vquTbHl6HiA> (consultada en Febrero de 2015)

(25) FOSTER, Hal (1996): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001. pp. 175-208.

A Dion le interesa la figura del naturalista o explorador del siglo XIX; aquel que lleva a cabo una investigación propia de un diletante –nunca profesional– dedicado a la tradición herbolaria, el estudio de las aves, las mariposas o las flores silvestres. Porque “naturalista” es la denominación con la que se conoce al investigador que realiza estudios sobre ciencias naturales o historia natural, desde el siglos XVII al siglo XIX, aunque el interés por la descripción de la naturaleza y su estudio se estima que se remonta, como mínimo, a los griegos y los romanos. A partir del siglo XX, “naturalista” se designa al científico de campo dedicado a la investigación de la naturaleza, su medio-ambiente y su entorno.

Dion ha realizado muchas obras inspirado por la tradición del naturalismo occidental, como por ejemplo, la obra *A Yard of Jungle* o uno de sus últimos trabajos *The Explorer Club* <sup>(26)</sup>. En todas ellas, expone el naturalismo como sistema filosófico que considera la naturaleza como primer principio de la realidad. Para el artista, la figura del naturalista es un punto de partida conceptual desde donde poner en duda los principios básicos que sobre la naturaleza tiene la sociedad, a lo largo de los dos últimos siglos. Poner en entredicho el propio origen de la ciencia, hacernos dudar sobre el propio sistema de conocimientos de las ciencias naturales desde sus cimientos.

En este sentido, la estrategia del artista dirigida a expandir nuestra idea del concepto de naturaleza muestra influencias de una serie de artistas conceptuales de la generación de los años sesenta y setenta, no necesariamente del movimiento *Land Art*. Las referencias del campo del arte de Dion están en torno a aquellos artistas que pretenden expandir la definición del concepto mismo de arte, mirando fuera de él, aquellos que buscan fuera del campo artístico con el fin de enriquecerlo, al igual que Dion se acerca a las ciencias como modo de enriquecer sus obras. En el panteón de referencias artísticas de Dion, se encuentran figuras clave del arte conceptual como Marcel Broodthaers, Gordon Matta-Clark, Joseph Beuys, Hans Hacke o Robert Smithson, y en especial este último por su particular interés por forjar una convergencia entre la geología –la ciencia del tiempo– y un discurso del arte crítico con la sociedad. En definitiva, debemos entender que Dion está interesado en la expansión de los campos de experimentación y el desarrollo y ampliación de sus conceptos. Quiere romper las fronteras entre las disciplinas para, a través de la convergencia entre ellas, expandir los tradicionales conceptos del arte y la naturaleza hasta que sean más coherentes con nuestro tiempo histórico.

#### 4.2. Trabajando entre el arte, las ciencias y el museo.

Hasta el momento hemos justificado la apropiación de Dion del método científico por la necesidad del artista posmoderno de la adquisición del lugar del “otro” como lugar de producción. Pero no debemos olvidar que, a lo largo de la historia del hombre, la ciencia y el arte han estado íntimamente relacionados de diversos modos. En épocas pasadas, no existía la división que hay en la actualidad entre disciplinas y desde luego, no es única en la

---

(26) *The Explorer Club* es una instalación creada *ad hoc* para ser expuesta en una de las salas del selecto Club de Exploradores de la 46 East 70th Street en Nueva York con la colaboración de The Clark Art Institute, en 2012. Esta obra está basada en la historia de la primera expedición del fundador del Instituto Sterling Clark que llevó a cabo, en 1908, al Norte de China. La instalación consiste en una serie de dioramas y esculturas que representan objetos y especímenes que habrían sido utilizados o recolectados durante las expediciones que tuvieron lugar en esa época.





*Oceanomanía: Souvenirs of Mysterious Seas,  
From the Expedition to the Aquarium.*

Mark Dion, 2008.

Vista general de una de las salas del Musée Océanographique de Mónaco.

historia la mítica figura de Leonardo Da Vinci como humanista ideal en posesión del conocimiento de cualquiera de la disciplinas del saber humano. La división entre arte y ciencia es muy reciente y según se analice puede resultar incluso forzada. Ahora bien, debemos tener en cuenta que hay claras diferencias entre ellas, como por ejemplo, que el arte tiene la ventaja de encontrarse en el campo de la representación, lugar al que la ciencia no puede acogerse, perdiendo la posibilidad de trabajar con algunas de las ricas herramientas artísticas como la ironía, la alegoría y el humor –herramientas que Dion usa constantemente–.

A pesar de que las excavaciones de campo y exploraciones de naturaleza de Dion no tienen un valor científico, se asemejan en cuanto a la persecución de unos fines intelectuales a través de un método analítico. Excavar, seleccionar, archivar, ordenar, disponer, presentar, exhibir son los métodos –propios de las metodologías científicas– que elige el artista para investigar del mismo modo que lo hace el científico. Pretende poner en duda el sistema oculto taxonómico de los museos, así como las narrativas ficticias seudohistóricas que se desprenden de sus colecciones. Utilizando sus propios mecanismos, el artista nos demuestra la visión parcial y subjetiva que poseen las colecciones de la mayoría de los museos: como el museo de historia natural, arqueológico o etnográfico, por ejemplo. Dion construye una ficción de tal manera que nos parece verdadera, al igual que el director de la institución museo que puede –sirviéndose de las mismas herramientas– construir una ficción y hacerla pasar como verdadera, única y universal al espectador. La historia de las narrativas de los museos occidentales está llena de estas ficciones y el ciudadano que acude a estas instituciones de la alta cultura, pocas veces es consciente de lo subjetivo de su taxonomía



y lo personal y manipulable que puede ser el punto de vista presentado, en las mismas, en cuanto a la selección, ordenación y muestra de sus colecciones.

Podemos caer en la trampa que Dion nos tiende, si no nos extrañamos sobre el modo en que el artista presenta los objetos en sus obras. No debemos pensar que —en su rol de científico— trabaja exactamente como el verdadero. El artista está jugando con el espectador al presentar los materiales del mismo modo que el científico, aunque en realidad, sus puntos de vista son muy diferentes. Mientras que el científico —arqueólogo, biólogo, etc.— necesita de un rigor académico, el artista (en ese papel) se ocupa de utilizar la teoría crítica con un método mixto sustentado por la libertad creativa, experimental y de interpretación del sujeto contemporáneo espectador del arte. El artista no busca ilustrar una teoría, sino que la prueba, la testea, la experimenta. Es decir, le interesa más el método y el propio proceso de investigación que el objeto mismo de experimentación. Para un artista leer filosofía es el modo de adquirir herramientas; los teóricos perfeccionan las herramientas, los artistas su uso, sus aplicaciones, los procesos.

Cuando el espectador se introduce dentro de las salas de un museo de arte y se acerca al trabajo de Dion surgen inevitables preguntas sobre los límites del arte y la ciencia: ¿Podemos calificar sus proyectos de científicos? ¿Las vitrinas de objetos encontrados en las salas del museo son obras de arte? La rigurosidad formal, en lo que se refiere a la estética museal decimonónica de disposición de los materiales ubicados en los distintos dispositivos museográficos (vitrinas, peanas, mesas, etc.), crea una fuerte ambigüedad y tensión en el espectador. Esta tensión —en la experiencia estética frente a la obra— es la que genera la reflexión y la creación de conocimiento en el espectador, cuando se hace preguntas y busca respuestas. Efectivamente, no debemos dejarnos engañar por las apariencias porque el artista está manipulándonos, nos hemos hecho las preguntas que quería nos hiciéramos, hemos entrado en su juego.

Dion utiliza el simulacro del método arqueológico o de las ciencias naturales para hablar-nos de otra ficción, la del discurso museográfico. Formalmente su obra parece arqueología: excava, clasifica y exhibe; pero si observamos con detenimiento nos damos cuenta que no puede serlo, algo falla. Las instalaciones del artista son persuasivas, pero nos dejan entrever que algo de lo que estamos presenciando no es real o mejor dicho verdadero, a pesar de que lo que vemos sean objetos reales. Se trata de obras tremendamente paradójicas, que aunque a primera vista resultan complejas, una vez conocidas las reglas del juego —la estrategia del artista en su rol de científico— resultan muy irónicas y cargadas de sentido del humor. El propio artista, en una entrevista que mantuvo en 1990 con el conservador jefe del Museo de Ciencias Naturales de París, Michel Von Praet, argumentaba:

*Estoy interesado en la tensión que existe hoy entre la consideración de la institución museo como foro y epicentro de la educación y al mismo tiempo el posicionamiento del museo como lugar de entretenimiento y ocio cultural. [...] Como lugar de enseñanza generador de conocimiento, los museos tradicionalmente han tenido una posición privilegiada y seria, siempre por encima de la cultura popular. Pero hoy en día, los museos viven una presión muy fuerte para apelar al gusto popular debido a su grave situación económica en cuanto a su financiación. [...] Museos del mundo entero (sobre todo de EEUU e Inglaterra) están buscando nuevas vías para subsistir y ser viables como negocios. De ahí la ex-*



*Tropical rainforest preserves,*  
Mark Dion, 1989.  
Vistas de las dos caras de la obra

*plosión de tiendas de regalos, restaurantes, programas de entretenimiento y divulgación para acercarse a todos los públicos. [...] Quieren en definitiva ser más populares y no tan elitistas. [...] Fruto del esfuerzo que realizan en busca de la popularización, profesan un gran empeño en ser más educacionales, lo que los transforma en lugares vacíos de contenido intelectual, donde el nivel del discurso se ha reducido de tal modo, que acaban estando vacíos [...] las preguntas son cada vez más simples haciéndonos creer a la audiencia que somos como niños.*

*[...] El museo debería provocar profundas preguntas, no ofrecer adulcoradas respuestas y experiencias. [...] Cuando me introduje en el mundo de los museos, yo era ultraconservador. Para mí el museo representa la “historia oficial” de un particular modo de pensar de un momento concreto de un determinado grupo de gente. Es una cápsula de tiempo. Por este motivo, no debería de modificarse, debería permanecer tal y como se abrió, como una ventana que nos muestra las obsesiones y prejuicios de un periodo concreto [...] Si alguien quiere renovar un museo deberían abrir uno nuevo. Toda una ciudad de museos sería bonito, donde cada uno estuviera atrapado en su propio tiempo.*

*Me interesa entonces enormemente esta tensión del museo a caballo entre el entretenimiento y la educación dentro de la idea global de lo “maravilloso”, especialmente en las colecciones del siglo XVIII como los gabinetes de curiosidades y los Wunderkammern [...] Estas colecciones pretendían racionalizar lo irracional. <sup>(27)</sup>*

---

(27) DION, Mark (1997): en BRYSON, Norman (ed.) (1997). *op.cit.* pp. 17-18

#### 4.3. La conciencia ecológica hacia la conservación de las especies.

Tal y como los científicos han advertido desde hace décadas, estamos viviendo en la era de la sexta extinción masiva en la historia de la vida en la Tierra. Estiman que 30.000 especies desaparecieron solo el año pasado. La tasa de extinción podría escalar dramáticamente con el cambio climático alterando ecosistemas tan rápidamente que muchos animales –los insectos, las aves y las plantas– no serían capaces de adaptarse rápidamente <sup>(28)</sup>. Como artista que cuestiona críticamente nuestras concepciones de la naturaleza, Dion ha realizado obras sobre la extinción y la pérdida de la diversidad biológica, la deforestación de las selvas, la conservación del medio ambiente y la denuncia de peligro de extinción de especies animales y vegetales, sobre todo en la década de 1980 <sup>(29)</sup>. Obras de reivindicación social y política hacia la protección de la naturaleza, en las que la crítica al sistema y la tendencia al didactismo están presentes. Instalaciones que ponen en duda los convencionalismos sociales con respecto a la conservación de la naturaleza en el “mundo desarrollado” y el ecologismo occidental en general.

En la posmodernidad, la necesidad de revisión y ampliación del concepto de ecología y del comportamiento ecológico –originado en los años sesenta– impregnó todas las corrientes de pensamiento preocupadas por la naturaleza. Eran los mismos años en los que Dion y sus compañeros “etnógrafos” viajaban por el mundo en busca de otras miradas posibles hacia la naturaleza, los años en que Félix Guattari propone a la sociedad un nuevo concepto de ecología, que vino a llamar ecosofía <sup>(30)</sup>, en sintonía con la corriente de pensamiento postestructuralista surgida del programa de arte del Whitney neoyorkino al que asistió Dion. La ecosofía, como ampliación del concepto de ecología a otras áreas del conocimiento humano, va mas allá del ecologismo que solo relaciona el medio-ambiente y sus seres vivos no-humanos. La ecosofía propone un enfoque unificado que vincula la ecología ambiental hacia lo social y lo mental-psicológico (las tres ecologías), para lograr revelar la compleja red de dependencias, flujos y relaciones presentes en todo ecosistema. Para Guattari, al igual que para Dion, la crisis medioambiental es solo la parte visible de algo más profundo que tiene que ver con nuestra manera de asimilar la realidad y el mundo a través, por ejemplo, de los medios de comunicación y su tendencia estandarizadora, de las modas y sus estereotipos, de la engañosa equidad amoral del mercado, de la espectacularidad infantilizante de la industria cultural, entre otros. Todos estos puntos son abordados de un modo u otro por Dion en sus obras, como artista formado dentro del pensamiento posmoderno que siempre ha defendido la transversalidad y fusión no solo en los métodos, sino también en la adquisición de conocimientos.

---

(28) Para saber más datos concretos sobre la extinción de especies, véase: McNeill, John R. (2003): *Algo nuevo bajo el sol. Historia medioambiental del mundo en el siglo XX*. Madrid, Alianza Ensayo, 2011.

(29) Más adelante, estudiaremos algunos de los referencias de pensamiento por las cuales Dion andaba preocupado por ciertos temas medioambientales. El contexto cultural alrededor del Whitney Museum of American Art's Independent Study Program Studio estaba cargado de conciencia social y compromiso político, en aquellos años ochenta, cuando Dion estudiaba allí.

(30) Félix Guattari, psicoanalista y pensador francés, escribió en 1989 su célebre ensayo *Las tres ecologías*. En él, tal y como veremos en nuestra investigación, Guattari profundiza sobre los alcances (de aquel momento) de la palabra ecología, logrando ampliar el significado de este término hacia territorios mas heterogéneos, dando lugar a lo que él llamó ecosofía. Estas teorías del pensador han modificado radicalmente el pensamiento ecológico desde entonces. Véase: GUATTARI, Félix (1996): *Las tres ecologías*. Valencia, Pre-Textos, 2000.





*Extinción Series: Black Rhino with Head.*

Mark Dion, 1989.

(Izq.) Vista general de la obra.

(Dcha.) Vista detalle del interior de una de las cajas de la obra con la cabeza de un rinoceronte disecada.

*Eso significa una recomposición de las prácticas sociales e individuales que yo ordeno según tres rúbricas complementarias: la ecología social, la ecología mental y la ecología medioambiental, y bajo la premisa ético-estética de la ecosofía. Las relaciones de la humanidad con el socius, con la psique y con la “naturaleza” tienden, en efecto, a deteriorarse cada vez más, no solo en razón de contaminaciones y de poluciones objetivas, sino también por el hecho de un desconocimiento y de una pasividad fatalista de los individuos y de los poderes respecto a estas cuestiones consideradas en su conjunto. Catastróficas o no, las evoluciones negativas se aceptan como son. El estructuralismo, más tarde el postmodernismo, nos han acostumbrado a una visión del mundo que evacúa la pertinencia a las intervenciones humanas que se encarnan en políticas y micropolíticas concretas. Las explicaciones relativas a esa decadencia de las praxis sociales por la muerte de las ideologías y el retorno a los valores universales me parecen poco satisfactorias. [...] No es justo separar la acción de la psique, el socius y el medio ambiente <sup>(31)</sup>.*

Por aquellos años, Dion realizó, tras varias expediciones al Amazonas y América Latina, obras como *Tropical Rainforest Preserves*, 1989, donde manifestaba abiertamente, de un

---

(31) *Ibídem*, pp. 30-31.



modo irónico, su preocupación por los problemas culturales y naturales sobre la ecología en contextos contrapuestos como Occidente y el trópico. En esta obra, en concreto, pone en cuestión la importación de ideologías y políticas medioambientales para la catalogación de los parques naturales a nivel mundial, en base a una legislación y concepción cultural occidental de la conservación de la naturaleza. Dado que determinados hábitats –bosques, selvas, desiertos– están fuera de los contextos culturales hegemónicos occidentales, el artista plantea estudiar cómo se integran en las culturas e ideologías autóctonas de las comunidades que habitan estos territorios, para poder plantearnos no solo su conservación sino incluso su categorización. *Tropical Rainforest Preserves* es un dispositivo móvil que pretende concienciar a la sociedad sobre la importancia de la supervivencia de la selva. La obra –como si de un laboratorio de la evolución se tratara– presenta la selva como el lugar salvaje por antonomasia, el territorio donde se desarrolla la más rica y antigua expresión de la vida en la tierra, la selva como el gran vivero de la diversidad biológica. Pero, al mismo tiempo, esta pequeña “reserva tropical” nos hace ver la selva como un lugar cargado de herencia histórica postcolonial, ya que la conservación de la misma está supeditada a la economía occidental global. El territorio de la selva se convierte, para el artista, en un complejo lugar donde se proyectan nuestros deseos y fantasías sobre el paraíso perdido desde el imaginario histórico-cultural de la vieja Europa.

*No estoy seguro de que mi compromiso con mi obra de arte se base en la búsqueda de la belleza. Hay ciertas cosas que son visual e intelectualmente mucho más interesantes para mí, y muy a menudo son las cosas que nos rodean. Me siento atraído por las nociones de complejidad . [...] para sistemas muy sofisticados que se interrelacionan. Estoy interesado en las ecologías, si esas son las ecologías políticas y sociales o las ecologías que tienen que ver con la naturaleza. La comprensión de la interrelación de las cosas es interesante para mí, y creo que eso es algo que a menudo nos perdemos en nuestra cultura, ser capaz de ver las conexiones entre las cosas, entre nuestras acciones, nuestros comportamientos personales y la forma en que afectan a un ámbito más amplio, el resto del mundo, por ejemplo. Ese es el tipo de cosas que me parecen hermosas y emocionantes.* <sup>(32)</sup>

*Neukom Vivarium* plantea todos estos temas, paradójicamente, presentando un árbol muerto como cultura material/natural. Para Dion mostrar la naturaleza como proceso de decadencia reflejada en el propio árbol muerto es lo primordial de este proyecto interdisciplinar. En cierto modo, plantea un paralelismo entre el desplazamiento de la gran Cicuta al vivero de Seattle, y la idea de desplazamiento y protección de especies de animales y plantas en los parques zoológicos o reservas naturales, que tanto preocupaban al artista en las primeras obras de los años ochenta como *Tropical Rainforest Preserves*.

*Tropical Rainforest Preserves es un buen ejemplo de una respuesta a este doble fenómeno. Por un lado, los parques zoológicos en América del Norte concebidos como la recreación de selvas tropicales dentro de la ciudad como exposiciones curiosas. Por otro lado, los grupos ecologistas estaban tratando de exportar a otros países (culturalmente muy distintos a Occidente) concep-*

---

(32) Para escuchar declaraciones del artista al respecto, véase la entrevista realizada por el equipo de Art21 para el documental *Art&Ecology in this Century*: <https://art21.org/videos/short-mark-dion-neukom-vivarium> (consultada en Febrero de 2015).

*tos de protección ambiental como el parque nacional, que paradójicamente encierra los recursos naturales para protegerlos. La obra estaba destinada a reflexionar sobre estas situaciones de una manera irónica, al recrear una reserva absurdamente capturada en un ambiente móvil, cómicamente domesticado y que recuerda a la manía victoriana por los helechos, los acuarios y los dioramas.* <sup>(33)</sup>

También podríamos mencionar, con respecto a temas directamente relacionados con la reivindicación ecológica y la extinción de especies, la serie de obras *Extinction Series* y, en concreto, *Extinction Series: Black Rhino Head*, 1989. En estas obras, aparece por primera vez el uso de la técnica de la taxidermia en la obra de Dion. Al igual que los conservacionistas de finales del siglo XIX, el artista utiliza la taxidermia para llamar la atención sobre cuestiones como la extinción de especies en nuestro tiempo, convirtiendo esta obsoleta técnica en una herramienta plástica contemporánea muy poderosa para plantear los temas relacionados con la ecología. El artista colocó en una gran caja de madera de embalaje abierta, una cabeza real de rinoceronte disecada, junto a otras cajas apiladas con imágenes de África. La obra trataba directamente sobre el tráfico de animales únicos de África, como una consecuencia directa de ser un continente colonizado por los antiguos capitales imperiales. Dion comentó al respecto de esta obra a Miwon Kwon: *Cómo la pérdida actual de la diversidad biológica a través de la extinción de especies de animales y plantas, puede ser vista como un efecto a largo plazo del colonialismo, la Guerra Fría, y los planes de desarrollo de Band-Aid.* <sup>(34)</sup>

#### 4.4. La naturaleza taxonomizada: entre la biología, el archivo y el museo

Habría que preguntarse, en primer lugar, si la acumulación de objetos –de cualquier naturaleza– en un archivo, colección o museo puede llevarse a cabo realmente con base a un orden, inventario o taxonomía unívoca o neutral. En paralelo a la historia del museo occidental se desarrolla la historia de los intentos museológicos de conseguir la heterogeneidad del mismo bajo un sistema objetivo y universal. La fe en ser capaces de ordenar coherentemente los miles de objetos de sus fondos ha sido una utopía que ha perseguido el mismo museo desde su creación, y esta fe persiste hasta nuestros días. Partiendo de la consideración de que un archivo en cualquiera de sus formas (catálogo, colección, museo) es un modo de representación, debe de aceptarse como un artificio subjetivo. Cualquier archivo se basa en una selección crítica en la que se define, nombra, ordena, clasifica, cataloga y categoriza de un modo arbitrario, basándose en el criterio personal del que crea el archivo, bien sea una institución en concreto o un individuo. Desde un punto de vista social y cultural las instituciones o individuos particulares, mediante la creación y presentación pública de sus archivos y colecciones, se convierten en instituciones con gran poder de influencia cultural. Una vez que la colección ha sido institucionalizada tiene el poder de construir todo tipo relatos e ideologías en temas de familia, religión, leyes, cultura y nación.

Cuando un artista como Dion utiliza la estrategia del archivo o el dispositivo de la colección para presentar su obra, no es solo por una cuestión estética o formal. El artista quiere

---

(33) DION, Mark (1997): en VV.AA. BRYSON, Norman (ed.) (1997). *op.cit.* p. 11

(34) En este tipo de afirmaciones vemos de nuevo la conexión entre el pensamiento de Dion y la ecosofía de Guattari, que planteaba una conexión directa entre la apreciación de la naturaleza y la política global. *Ibidem*, pp. 9-10.



*The Department of Marine animal identification of the city of New York (Chinatown Division),*  
Mark Dion, 1992.

poner en funcionamiento –desde la ironía y la crítica– el mecanismo de influencia y poder que los métodos de clasificación, selección y categorización propios de las instituciones poseen para crear discursos e ideologías, y así desafiar –desde dentro– las convenciones y jerarquías establecidas de estos mismos sistemas de poder. Desde Eugenio Donato –*The Museum's Furnace*– hasta Douglas Crimp –*Sobre las ruinas del museo* <sup>(35)</sup>– son numerosas las citas, en las críticas de los teóricos a las instituciones museográficas, al célebre relato *Bouvard y Pécuchet* de G. Flaubert <sup>(36)</sup> para hablar sobre el origen y la historia de la creación de los museos. En el lúcido relato de Flaubert se viene a resaltar una postura muy parecida con respecto a la catalogación y al archivo, por otra parte muy extendida, sobre todo tras la divulgación del pensamiento de la *Arqueología del saber* de Michel Foucault sobre la teoría del orden taxonómico <sup>(37)</sup>. Bouvard y Pécuchet –dos lunáticos copistas parisienses– tras pro-

---

(35) Para consultar la proposición de Eugenio Donato y del propio Douglas Crimp acudir a la recopilación de textos críticos: CRIMP, Douglas (2005): *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y la identidad*. Madrid, Akal. p. 64-68; o en el texto nombrado: CRIMP, Douglas (1993): *On the Museum Ruins*. Massachusset, The MIT Press. p. 52.

(36) FLAUBERT, Gustave (1881): *Bouvard and Pécuchet*. Barcelona, Tusquets, 1999.

(37) Véase: FOUCAULT, Michel (1966): *Las palabras y las cosas*. Barcelona, Editorial Planeta-Agostini, 1984, o FOUCAULT, Michel (1969): *La arqueología del saber*. op. cit.

bar con el estudio de la química, la fisiología, la anatomía, la geología y la arqueología se rinden a la consideración de que el conocimiento es una masa de contradicciones totalmente azaroso e imposible de dominar. Pero, tras copiar todo lo que encuentran, tienen que enfrentarse a miles de archivos y documentos por lo que sienten la necesidad de llevar a cabo una taxonomía y tras la catalogación, mediante su particular orden, les surgió la necesidad del museo. Esta narración ilustra muy bien cómo surge la necesidad de catalogación de los archivos, la taxonomía y el museo. Nos hace ver cómo a través del museo se plantean las cuestiones de origen, causalidad, representación y simbolización; y cómo el museo, así como las preguntas a las que trata de responder, depende de una epistemología arqueológica <sup>(38)</sup>. Sus pretensiones representacionales e históricas se basan en una serie de suposiciones metafísicas acerca de los orígenes, pues, después de todo, la arqueología se propone ser una ciencia de los *archê*s. Los orígenes arqueológicos son importantes por dos motivos: cada artefacto arqueológico tiene que ser un artefacto original y estos artefactos originales deben, a su vez, explicar el significado de una historia más amplia. Pero no una historia basada en el pensamiento historicista de la tradición, la influencia, el desarrollo, la evolución, la fuente y el origen, sino una historia argumentada en la arqueología de Foucault, argumentada en los conceptos de discontinuidad, ruptura, límite y transformación.

Dion es un obsesivo investigador de las metodologías clasificatorias propias del museo de las ciencias naturales. Reivindica el museo de historia natural (mucho más que el museo de arte) como el lugar más adecuado para la experimentación artística en torno a la naturaleza y el cuestionamiento sobre la vida y la historia en términos generales. Estudioso de los primeros naturalistas cuestiona y critica, haciendo uso de ellas, las teorías y clasificaciones pioneras de la naturaleza como *Systema Naturae*. El artista analiza por ejemplo, cómo Carl Linnaeus (naturalista pionero y autor de esta obra capital de la historia natural) presenta una nueva forma de ver el mundo natural y el sistema taxonómico, lo que provocó un cambio en la relación del hombre occidental con la naturaleza por imponer el orden sobre el caos <sup>(39)</sup>. Linnaeus fue el primer naturalista que —una vez recogidas las muestras en la naturaleza— las etiquetaba, catalogaba, nombraba y explicaba en función de su género y especie. En las salas donde guardaba sus “tesoros” naturales <sup>(40)</sup>, ya no se podían ver los artefactos en un espacio contiguo, sino que debían estar separados, de acuerdo a los sistemas de clasificación. La colección de rarezas de la naturaleza materializada en el Gabinete

---

(38) Con respecto a la analogía entre museo como cápsula de tiempo asociada a la arqueología, habría que señalar la teoría de las *Heterotopías* de Michael Foucault; donde el museo así como la biblioteca, el archivo, el cementerio, etc. intensificados por ciertos efectos cronológicos, deben entenderse como un "depósito" de lo que podría ser llamado "productos de tiempo". El museo como un depósito de tiempo. El mismo Foucault argumenta: *Ante todo, hay "heterotopías" de forma indefinida, como un tiempo de acumulación, por ejemplo, los museos y las bibliotecas convertidas en heterotopías, en las que el tiempo nunca se detiene.* FOUCAULT, Michael (1967): *Of Other Spaces*, *Diacritics* Nº 16, 1986. pp. 22-27.

(39) En la línea de representación del orden sobre el caos de la naturaleza, Dion ha realizado muchas obras. Una de ellas, inspirada en la idea aristotélica de clasificación de la vida bajo un sistema hierático, abarca literalmente el tema a través de una escalera taxonómica de clasificación de distintos elementos de la naturaleza y la cultura material. La obra tiene por título *Scala Naturae* y fue realizada por el artista en 1994.

(40) Remo Guidieri en su ensayo sobre el museo, explica el origen del mismo como el momento en el que el objeto de uso pasa a ser un objeto fetiche inmerso dentro de un "tesoro" convertido en colección. Aquellas antiguas habitaciones del siglo XVIII, repletas de "maravillas" y "curiosidades" procedentes de las primeras expediciones científicas se convertían en auténticos "tesoros". En palabras del propio Guidieri: *El tesoro es un despliegue de cosas fetichizadas, llenando una habitación, un lugar, una cripta donde se opera la alquimia de la fetichización.* GUIDIERI, Remo (1997): *El museo y sus fetiches*. Madrid, Tecnos. p. 35.



de curiosidades <sup>(41)</sup> pasó de tener un carácter caótico y oscuro a ser una colección completa, limpia y ordenada. Los nuevos sistemas de clasificación de Linnaeus como modelo para organizar y explicar el mundo que nos rodea, han sido utilizados por Dion en muchas ocasiones para revisitarlos.

*El museo de historia natural es uno de los sitios más importantes para cualquier investigación sobre cómo un grupo cultural dominante construye y demuestra su verdad sobre la naturaleza.* <sup>(42)</sup>

Pero ¿cómo estructurar este museo lleno de artefactos heterogéneos que son imposibles de sistematizar y homogeneizar? El conjunto de objetos que posee un museo se apoya solamente en la ficción que constituye de algún modo el universo representacional del que los ordena, del que realice la taxonomía basada en cualquier tipo de orden. Este orden subjetivo crea una taxonomía única, basada en la acumulación de fragmentos y no en la posesión de la totalidad. El creador de un museo, igual que el coleccionista, construye a través de fragmentos un orden y una clasificación propios, una yuxtaposición espacial de fragmentos, que expresa una visión particular del mundo. Expresa si se quiere, a través de cada uno de los objetos que contiene y su modo de disponerlos, su propia narratividad o su interpretación, lo que Donato llamaría su ficción, ya que sin ella el museo no sería más que un amontonamiento de ornamentos, un montón de fragmentos sin sentido ni valor.

Un buen ejemplo de la representación de este punto de vista crítico con respecto al sentido de la colección (supuestamente objetiva) y el archivo universal en la historia natural, podemos encontrarlo en la obra de Dion con título *The Department of Marine Animal Identification of the City of New York (Chinatown Division)* de 1992 <sup>(43)</sup>. El artista realiza, de nuevo en esta ocasión, una taxonomía, en principio precisa, de todas las especies de peces que pueden encontrarse en el área de Chinatown de Nueva York y nos las presenta como si nos hubiéramos introducido en el despacho de un científico que investiga estas especies, con una estética, elementos (sillas, envases, mesas, etc.) y formalización de mediados de siglo XX ¿Pero a qué responde realmente el orden que nos presenta Dion? ¿Qué categorías de clasificación usa para disponer sus botes de formol?

El origen de esta idea de Dion sobre el orden museográfico aplicado a cualquiera de las disciplinas o los roles que utiliza como estrategia de creación —arqueólogo, zoólogo, biólogo, historiador, etc.—, está basada en el pensamiento de la memoria directamente relacionada con las teorías benjaminianas sobre la figura del coleccionista y la noción de archivo. En numerosas ocasiones en sus textos, Walter Benjamin hace especial hincapié en el modo de presentación de los objetos en el museo y en la colección.

---

(41) En este mismo capítulo abordaremos en profundidad el concepto e historia de los "Gabinetes de curiosidades" que tanto han interesado a Mark Dion y que ha reproducido y revistado en múltiples ocasiones.

(42) En un breve video documental, grabado a propósito del montaje de la exposición *Oceanomanía: Souvenirs of Mysterious Seas*, en Mónaco en 2011; el artista explicaba su posicionamiento con respecto a la naturaleza de un modo unívoco. Consultar: Video documental *Mark Dion*. Produce Musée Océanographique Monaco y el Institut für Kunstdokumentation und Szenografie. Dirige Ralph Goertz, 2012 (inglés). Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=vquTbHl6HiA> (consultada en Febrero de 2015).

(43) Esta obra, por el tema y la formalización, está también estrechamente relacionada con la instalación *Oceanomanía: curiosidades de los misteriosos mares*, comentada en profundidad en este mismo capítulo.

*El verdadero método para hacerse presentes las cosas es plantarlas en nuestro espacio (y nosotros en el suyo). (Eso hace el coleccionista, y también la anécdota). Las cosas, puestas así, no toleran la mediación de ninguna construcción a partir de "amplios contextos". La contemplación de grandes cosas pasadas. [...] también es en verdad (si es que tiene éxito) una recepción de ellas en nosotros. No nos trasladamos a ellas, son ellas las que aparecen en nuestra vida.* <sup>(44)</sup>

En la sección *El Coleccionista* de su obra trascendental *Los pasajes* (citada anteriormente), el pensador alemán desarrolla una decisiva teoría sobre el orden en la colección, puesta después en práctica por la museología contemporánea y la crítica institucional (desde los años ochenta, especialmente), y por ende, por muchos de los artistas, que como Dion, se formaron en esos años en los círculos de pensamiento postestructuralistas. Para Benjamin, el orden dentro de una colección difiere radicalmente del orden natural de las cosas; pues, viene dado por el criterio, incomprensible sin duda para el profano, del que colecciona y presenta. Para el coleccionista, el mundo está presente y ciertamente ordenado, en cada uno de los objetos que se nos presentan en la colección. Para el artista, al igual que para el coleccionista benjaminiano, tiene especial relevancia, no solo el objeto de sus colecciones sino también su pasado, al que pertenecen en la misma medida tanto su origen, su calificación objetiva, como los detalles de su historia aparentemente externa (su procedencia, su anterior propietario, su valor de uso y de cambio como cultura material). Todo ello, los datos supuestamente objetivos tanto como esos otros que valora el artista coleccionista forman, parafraseando a Benjamin, *una completa enciclopedia mágica, un orden del mundo, cuyo esbozo es el destino de su objeto* <sup>(45)</sup>. Mark Dion demuestra, ante los objetos de sus obras, poseer esta misma sensibilidad de la que nos habla Benjamin. Es pertinente apuntar aquí, aunque más tarde lo abordaremos en profundidad, que en algunas de sus obras, el artista hace partícipe al espectador de su peculiar rito de ordenación taxonómica; frente al público (en ocasiones incluso con guantes blancos) manipula y ordena con sumo cuidado los objetos de su particular colección recopilados en sus viajes de exploración <sup>(46)</sup>.

Con respecto a la procedencia de la idea y concepto de archivo que pone en práctica Dion en sus obras —al igual que muchos artistas contemporáneos coetáneos—, nos encontramos como fuentes primordiales las teorías tanto de Michel Foucault como de Walter Benjamin, pero también Jackes Lacques, Aby Warburg o Sigmund Freud, por mencionar los más relevantes <sup>(47)</sup>. La reflexión sobre las ideas de archivo son fundamentales para el artista

---

(44) Véase, para una mayor profundización sobre la idea de "colección" y "archivo" benjaminianos. BENJAMIN, Walter (1982): *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005. p. 221.

(45) *Ibidem*, op. cit. p. 225.

(46) Algunas de estas obras como *Thames Tate Dig*, *A Yard of Jungle* o *Great Munich Bug Hunt* han sido ya comentadas en nuestra tesis en relación a otros aspectos, en todas ellas, el artista permaneció un tiempo en la sala de exposiciones o en el espacio público, a la vista de cualquier espectador, diseccionando, clasificando u ordenando materiales y especímenes.

(47) Con respecto al método taxonómico empleado por Aby Warburg (1866-1929) debíamos acudir a *The Warburg Institute. University of London*, donde se conservan toda la documentación, archivo y herramientas que el historiador del arte desplegó para llevar a cabo su capital y revolucionario proyecto historiográfico *Atlas Mnemosyne*. Véase: VV.AA. WARNKE, Martin (ed.) (2010): *Aby Warburg. Atlas Mnemosyne*. Madrid, Akal. Por otra parte, como veremos más adelante, los artistas que se formaron en el entorno del Whitney Museum of American Art's Independent Study Program, tienen unos referentes (por lo menos al inicio de su trayectoria) cercanos al posestructuralismo que Rosalind Krauss, Hal Foster, Lucy Lippard, etc., defendían en sus disertaciones.



*A Meter of Jungle.*

Mark Dion, 1992.

El artista trabajando en la obra  
delante del público

que esté interesado en una revisión de la historia, en términos generales, y de la historia del concepto de naturaleza, particularmente. A sabiendas, Dion nos enfrenta a la presencia de un archivo de la memoria de la naturaleza, que reúne en un mismo lugar historia, arte, archivo y ciencia. Un archivo que, sin embargo, se presenta desde el inicio como un proyecto fracasado, utópico, irrealizable y ciertamente inabarcable, ya que un documento lleva a otro y este nos conecta con el siguiente, así que debiéramos (como hace el artista) conformarnos con el fragmento.

En las dos últimas décadas, hemos sido testigos de la enorme profusión de exposiciones de arte contemporáneo en torno a la idea del archivo y el documento, muchas de las cuales contaban con obra de Dion. La preocupación por la memoria y su formalización en todo tipo de archivos, se ha convertido en una cuestión central de la producción artística contemporánea. Este tipo de prácticas artísticas se han clasificado bajo todo tipo de epígrafes, por parte de la crítica y los historiadores, como por ejemplo: arte de la memoria, arte del archivo, arte documental o prácticas del recuerdo, tal y como podemos ver en numerosas publicaciones monográficas sobre el tema <sup>(48)</sup>.

---

(48) Véase, para una panorámica histórica general en español, al respecto del lenguaje del archivo en el arte contemporáneo, la siguiente publicación monográfica: GUASCH, Anna Maria (2011): *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, Akal.

*De un tiempo a esta parte, un número creciente de artistas han comenzado a trabajar directamente con objetos, imágenes, textos, sonidos, historias [...] documentos que forman parte del pasado. Índices, presencias reales de la historia, que son utilizados, postproducidos –por utilizar la noción de Bourriaud– montados e integrados en la obra, disponiéndose a través de la colección y el despliegue documental en el espacio expositivo a la manera de una instalación, o a través del montaje de materiales audiovisuales en un metraje fílmico o videográfico. En todos los casos, los artistas trabajan con ready-mades históricos, con objetos –entendiendo en un sentido muy laxo la categoría de objeto– encontrados, a veces por casualidad y otras veces tras una investigación. A través de estas estrategias, los artistas traen literalmente el pasado al presente, lo hacen visible, lo exponen, lo disponen y lo despliegan.* <sup>(49)</sup>

#### 4.5. La exhibición del proceso de creación como obra de arte.

*Me interesa considerar el proceso como parte de la obra, para permitir que el trabajo sea evidente en todas su fases, mostrar la metamorfosis de la obra en su proceso de creación al espectador para hacerles partícipes en todo momento. Soy un artista ávido del aprovechamiento de todo momento productivo. Por este motivo nunca abandonaré la metodología del trabajo de campo.* <sup>(50)</sup>

Analizando pormenorizadamente las estrategias procesuales que las prácticas artísticas contemporáneas nos ofrecen –desde hace décadas– parece que existieran tantos tipos de arte procesual como artistas practicándolo, por lo que nos resultan inclasificables. Estas prácticas se alimentan y contaminan unas de otras adquiriendo características multidisciplinarias. En el caso de Dion, practica un lenguaje artístico-procesual muy personal y específico, que bebe del arte Conceptual, pero también de las metodologías y poéticas de otras disciplinas procedentes de la ciencia (arqueología, etnografía, zoología, biología) adaptando su interés por el proceso del trabajo de campo científico a las estrategias de apropiación, *site-specific*, transitoriedad, acumulación, discursividad e hibridación propias del arte.

Para Dion el proceso de creación adquiere tal protagonismo que llega incluso a ser más importante que la obra misma. Las colecciones de objetos que Dion recoge durante el proceso de producción, pasan a ser testimonios de la obra acontecida, es decir, el testimonio del proceso de interacción entre artista y método, que resuelve en la mayoría de las ocasiones mediante instalaciones objetuales de sus colecciones en vitrinas, muebles y armarios museográficos. Además, para reforzar la importancia en la muestra del proceso, en algunas ocasiones se introduce él mismo –solo o en compañía de algún científico– dentro de la instalación en la sala de exposiciones, a modo de *performance*, como en alguno de sus trabajos centrados en la crítica de la historia natural, donde el artista muestra al público *in situ* la metodológica científica del biólogo o el zoólogo. Tras la muestra del material recopilado durante el trabajo de campo y la acción artística de conservación y clasificación en la sala,

---

(49) HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. (2012): *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia, Micromegas. p. 18.

(50) DION, Mark (1997): en VV.AA. BRYSON, Norman (ed.) (1997): *Mark Dion. Monografía. op. cit.* p. 22.



la obra que el espectador ve expuesta funciona entonces definitivamente como testimonio del proceso artístico.

Esta concepción de la obra de arte como proceso, con la que Dion se identifica, pertenece originalmente a la tradición conceptual y su derivación procesual en los años sesenta, junto con las teorías postestructuralistas del arte que en los años ochenta se divulgaban en Nueva York. Gracias a su asistencia al Whitney Museum of American Art's Independent Study Program Studio, Dion recogió estas referencias teóricas, que dieron lugar a las situaciones de contaminación y ambigüedad, y a los intercambios múltiples entre el mundo de las artes, la publicidad, la fotografía, el cine, los *mass-media*, y muy especialmente la ciencia. En aquella época despertaron un enorme interés en el artista, además de Michel Foucault, filósofos franceses como Jean-François Lyotard, Jaques Derrida, Roland Barthes y Jean Baudrillard, todos ellos seguidores de Walter Benjamin, omnipresente en aquellos años. Dion hace suyos los principales conceptos postestructuralistas: "simulación", "simulacro", "hiper-realidad", "cultura de la mercancía", para aplicarlos en el proceso de creación de sus producciones en los que la obra de arte es asimilada como un objeto (estructura). El artista sin necesidad de considerarse como autor del artefacto o genio creador lleno de inspiración, puede crear sus obras partiendo de dos simples acciones que en un principio parecen ajenas a la mística de la creación: la sustitución y la nominación. Seleccionar, escoger, combinar, asociar o coleccionar son acciones con las que el artista puede "producir" sus obras; y decimos producir porque, dado las características que poseen las obras posmodernas de Dion, debemos hablar de producción a través de la combinación de objetos ya existentes, más que de creación de un objeto único, original e irrepetible. Y es, desde este punto de vista, dónde vemos que el proceso de selección, combinación y colección como modo de producción es primordial para entender el conjunto del trabajo de Dion.

Hasta tal punto es importante el proceso para este artista, que llega a confesar su preferencia porque los museos muestren y abran las puertas de sus laboratorios y estudios y guarden o escondan los objetos "congelados y sin vida". Dion considera que sería más interesante, para el espectador, poder ver el proceso de creación de los objetos e investigaciones que se realizan en los museos e instituciones culturales, que mostrar un objeto muerto, ya producido. Bajo este criterio, se justifica la acción que tuvo lugar a las orillas del Támesis del proyecto *Tate Thames Dig*, en el que el proceso de recolección, limpieza y catalogación de los restos se realizaban en la vía pública, bajo la mirada y colaboración de todos los espectadores. El artista comenta al respecto:

*Hay cientos de personas ocultas al público trabajando con especímenes y artefactos, en las habitaciones traseras. Allí es dónde el museo está realmente vivo y es interesante. Ellos son los que hacen las preguntas clave, como ¿Cuál es la función de la colección? ¿Por qué es importante dar nombres (catalogar)? El museo necesita cambiar lo del exterior por lo del interior, poner en exposición las habitaciones traseras y las vitrinas y peanas llevarlas al almacén [...] congelar las salas principales como en una cápsula del tiempo, y abrir los laboratorios y almacenes para hacer ver que la ciencia y el arte son en realidad un dinámico proceso.* <sup>(51)</sup>

---

(51) DION, Mark (1997): en VV.AA. BRYSON, Norman (ed.) (1997). *op. cit.* pp. 19-20.

Pero dar mayor importancia al proceso de creación que a la obra de arte misma tiene sus riesgos, Dion se encuentra –como todo artista procesual postconceptual– con la problemática de cómo mostrar su proyecto artístico como objeto de consumo cultural. Como solución a la falta de materialidad de la idea y del proceso creativo, el artista nos presenta, de un modo sorprendentemente coherente con sus principios conceptuales, los restos materiales encontrados durante el proceso (trabajo de campo o excavación arqueológica) como el artefacto expositivo. Es decir, nos presenta el resultado del proceso creativo como la obra de arte, al igual que lo haría cualquier arqueólogo con sus hallazgos a la vuelta de su excavación. Los restos materiales seleccionados por el artista, priorizados y transformados en obras de arte, se convierten en metáforas del proceso, presentados como bonitas colecciones dispuestas en decimonónicas y majestuosas vitrinas. De este modo el artista nos propone una instalación objetual, basada en los criterios del *ready-made* espacial, pero que a la vez esconde una intención de muestra de lo procesual, perteneciente a la tradición de la *performance* y el arte Conceptual. El propio artista comenta al respecto del proceso de creación de una de sus obras:

*Este proceso está a la vista del público durante los primeros 15 días de proyecto. El proceso es duro de llevar porque no actúo, no soy un actor, no estoy interpretando ser otra persona, cuando la colección está completa mi trabajo está acabado. Después la colección será expuesta.* <sup>(52)</sup>

Las instalaciones de Dion deben contextualizarse dentro de la tradición del arte conceptual procesual, aunque paradójicamente sus obras acaben por ser objetuales. Sus obras se enmarcan dentro de una idea de arte expandido más allá del objeto o de la experiencia visual, y sumergido en el ámbito de la investigación y la experimentación. Por este motivo, debemos interpretar los restos materiales presentados en sus vitrinas, el instrumental utilizado durante el proceso, las fotografías, los documentos, los dibujos y archivos como objetos que van más allá de su propia fisicidad y funcionan mediante la acción del *ready-made* como testimonio de un proceso anterior acontecido, que es realmente lo esencial de la obra.

*El proceso es una de las piedras angulares de mi trabajo. Esta obra es dinámica, y como en otras obras con frecuencia incluye el trabajo en el espacio de exposición, en el estudio y en el laboratorio. En muchos proyectos estoy presente como una especie de intérprete durante al menos parte de la obra. Se trata de una compleja relación con la actividad performativa, dado que nunca falseo mi actuación, nunca he actuado como si fuera el otro ( un biólogo marino o un arqueólogo, por ejemplo), pero es evidente sin embargo, que tampoco soy yo mismo. Incluso en los proyectos en los que el proceso de creación de la obra no es visible directamente para el espectador, hay algún elemento en la obra que encarna el proceso.*

*Me siento bastante ávido por la inclusión del proceso en la obra, el proceso de exponer también ayuda a contrarrestar la autoridad de un trabajo de forma productiva. Esto permite que el espectador comprenda la contingencia de la producción; al ver que no había caminos ni recorridos, decisiones que no eran naturales o inevitables y no hay espacio para errores.*

---

(52) DION, Mark (1997): en VV.AA. BRYSON, Norman (ed.) (1997). *op. cit.* p. 25.

*Esto reduce parte de la autoridad de una obra en el sentido de participación a los espectadores.* <sup>(53)</sup>

#### 4.6. La colección alegórica y la estética de la ruina.

La alegoría tiene como característica principal la capacidad para recuperar del olvido histórico aquello que amenaza con desaparecer. Surge de la convicción de que el pasado es algo remoto y del deseo de rescatarlo para el presente. Influidos principalmente por el pensamiento de Walter Benjamin, muchos artistas posmodernos han recurrido a la alegoría como estrategia artística de creación. El interés por la recuperación de lo histórico manifestada en cualquiera de las obras de Dion, a través de imágenes y objetos usurpados del pasado recuperado, es entonces un claro ejemplo de esta estrategia alegórica. El artista nos presenta en sus instalaciones los objetos encontrados como imágenes alegóricas, no inventa imágenes sino que las confisca del pasado. Reivindica el derecho de los objetos e imágenes a significar culturalmente lo que les es propio, posicionándose a sí mismo e incluso al espectador como intérpretes para dotarlas de otro significado en un nuevo contexto cultural.

Las obras de Dion, construidas mediante restos de objetos encontrados y trozos ruinosos, se nos muestran coherentes en su fragmentación, teniendo en cuenta que la estrategia alegórica desde donde se sustentan tiene preferencia por el fragmento, por lo imperfecto, lo incompleto y sobre todo por la ruina como imagen que dota a la obra de significación. Tal y como defiende Walter Benjamin, la imagen alegórica por excelencia es la ruina. En su búsqueda, el artista lleva a cabo excavaciones seudocientíficas en lugares históricos como Italia, cuna de la historia y la ruina <sup>(54)</sup>. En la ruina las obras de los hombres se reabsorben en el paisaje, las ruinas representan la historia como proceso irreversible de disolución y decadencia, como un distanciamiento progresivo respecto del origen.

*Es difícil imaginar algo que se oponga más encarnizadamente al símbolo artístico, al símbolo plástico, a la imagen de la totalidad orgánica, que este fragmento amorfo en el que consiste la imagen alegórica.*

*[...] En el terreno de la intuición alegórica la imagen es fragmento, ruina.*

*Su belleza simbólica se volatiliza.*

*[...] La falsa apariencia de totalidad se extingue. Pues el eidos se apaga, la analogía perece y el cosmos contenido en ella se seca. En los áridos rebus resultantes se encuentra depositada una clarividencia aún accesible al que, confuso, medita rumiando sobre ellos.* <sup>(55)</sup>

Es recurrente por parte de los artistas que han desarrollado su obra en la posmodernidad, el uso y apropiación del concepto de ruina propuesto por Benjamin. Modernizándola en cierto modo, el artista actual interpreta la ruina como una fuente de recursos inagotable desde donde cuestionar la sociedad. Sus obras parecen haberse fundido con la historia del

---

(53) Cita extraída de la entrevista realizada al artista Mark Dion por el comisario Massimiliano Scuderi. Véase: SCUDERI, Massimiliano. MU6 Año 9, Numero 30, Enero-marzo, 2014.

(54) Véase, como ejemplo, la obra realizada, para la X Bienal de Venecia de 1997, con título *Neptune's Vault. A Voyage to the Bottom of the Canals and Lagoon of Venice*, ya comentada.

(55) BENJAMIN, Walter (1925): *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990. p. 168.



*Rescue Archaeology. A Project for the MoMA.*

Mark Dion, 2004.

Vista detalle del armario, utilizado para albergar los materiales de la excavación realizada en los terrenos del MoMA.

paisaje espacial y temporalmente. Mimetizadas con la historia del lugar, donde se verán expuestas, estas obras representan además una evolución del concepto *site-specific* propuesto por el arte Conceptual de los sesenta. Se trata de un desplazamiento de la obra en el espacio y también de un desplazamiento temporal producido por la afección del artista hacia la historia del lugar donde será ubicada la obra. Todo ello deriva, por un lado, en la posibilidad de traslado de la obra (efectivamente fuera de la galería) pero no necesariamente fuera del entorno urbano (en un desierto a cientos de kilómetros del espacio social y cultural, como los artistas del *Land Art*), tal y como vemos en nuestro caso de estudio *Neukom Vivarium*. Por otro lado, el *site-specific* contemporáneo implica además un traslado temporal, provocado por el interés del artista de interpretar los discursos sociales, culturales y por ende históricos del *site* donde trabaja. Y este interés por revisitar el pasado de los lugares es, precisamente, el que conecta al artista contemporáneo con la figura de ruina alegórica de Benjamin.

Además, si aceptamos la proposición benjaminiana bajo la cual la alegoría consiste en acumular fragmentos incesantemente sin un propósito bien definido, podemos considerar al artista alegórico como un coleccionista, incluso como un sujeto un tanto neurótico y obsesivo, aunque sin llegar a padecer el síndrome de Diógenes. Infinidad de artistas, en la actualidad, han elegido la colección de fragmentos, cosas, imágenes, como método de



organizar los materiales de sus obras, y no por ello vamos a tacharles, a todos ellos, de neuróticos. Puede tratarse, alejándonos de ciertas teorías psicoanalistas como la de Jackes Lacan <sup>(56)</sup>, muy en boga en Nueva York hace unos años, de una simple elección en el momento de definir la estrategia de producción o quizá corresponda a una tendencia personal de coleccionar completamente cuerda y natural. De cualquier forma el método de producción basado en las metodologías de acumulación, en las que la obra se convierte en una serie de una cosa después de otra, resultan afines, sin duda, a la estrategia alegórica. Otros, como Fredric Jameson, atribuyen además este *modus operandi* posmoderno a la crisis de historicidad, a la multiplicidad temporal contemporánea que nos obliga a retornar al pasado incesantemente, haciéndonos perder la orientación hacia el futuro e imposibilitándonos organizarnos temporalmente.

*Si es cierto que el sujeto (contemporáneo) ha perdido su capacidad activa para extender sus pretensiones y retenciones a través de la multiplicidad temporal y para organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, sería difícil esperar que la producción cultural de tal sujeto arrojase otro resultado que las “colecciones de fragmentos” y la práctica fortuita de lo heterogéneo, lo fragmentario y lo aleatorio.* <sup>(57)</sup>

También quisiéramos señalar que la colección –en su formato de serie, gracias a la repetición– se vuelve anti-narrativa, nos transmite una historia horizontal sin jerarquías que puede interpretarse como una sucesión de metáforas atemporales singulares. Los elementos de la colección se relacionan entre si mediante correspondencias con simbologías y significados de otras épocas y otras disciplinas, necesitando esta interrelación para adquirir su propia proyección en tanto que experiencia espacio-temporal. El artista posmoderno sabe que el relato de la colección ni es lineal ni favorece el historicismo por lo que explota este recurso al máximo. Dion, como gran coleccionista, trabaja a partir de la creación de sus propias colecciones de materiales de la tradición o el pasado inmediato (imágenes, objetos, fragmentos), en muchas ocasiones como punto de partida para la creación de obras y procesos artísticos; y en otras, como resultado final. El artista coleccionista tiene muy en cuenta la connotación espacio-temporal que los objetos poseen al presentar los materiales del pasado como sumas precarias de estratos. La estrategia de la colección es confrontada con los residuos del pasado, como perteneciente al orden de la conservación; aunque comprenda a la vez, que la conservación no es posible sin que la acompañe la exploración de potencialidades que no han sido desenterradas o descubiertas. Reinaldo Laddaga, en su ensayo sobre nuevas estrategias del arte del presente, explica muy acertadamente el sentido que el artista contemporáneo quiere dar al objeto real cuando lo introduce en sus obras.

*Pero los objetos del pasado próximo o remoto se abordan como formaciones contingentes, colecciones de elementos mal o bien articulados, vectores de posibilidades, algunas de las cuales no acabaron de ser desarrolladas, en su*

---

(56) No quisiéramos entrar en interpretaciones psicoanalíticas de las estrategias de producción, aquí mencionadas, ni poseemos la competencia suficiente en la materia, ni creemos sea pertinente. En los ochenta Jackes Lacan puso en práctica su teoría y psicoanálisis de la esquizofrenia, invadiendo las interpretaciones de la producción cultural posmoderna; pero en la actualidad existen otras teorías de análisis de las obras de arte de nuestro tiempo, como las de Fredric Jameson, a las que hacemos referencia en este párrafo.

(57) JAMESON, Fredric (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós Ibérica. p. 61



*The Library for the Birds of Anwerp.*

Mark Dion, 1993.

Vista detalle de la obra en la sala circular  
del MUHKA de Amberes.

*momento, por razones que muchas veces conciernen a los agentes que estuvieron involucrados en su formación. La relación que se pretende establecer con ellos es de conservación de posibilidades que se encuentran a punto de perderse, de desbloqueo de posibilidades perdidas: lo que aquí tiene lugar es del orden del mantenimiento, la preservación, y de allí el ideal de proponer construcciones que sean elementos diferenciados que se presentan en un puro desvinculado presente es un ideal cuyo prestigio sistemáticamente disminuye. Por el contrario, los objetos del pasado se vuelven a presentar pero acompañados de sus versiones no realizadas, sus planes inacabados, los documentos de la negociaciones que resultaron de su existencia y su circulación a lo largo de los accidentes del tiempo, que les han sustraído y agregado cosas, con las que han llegado a nuestro presente, mutiladas, momentos del pasado que se desentierran, pero que al ser expuestos vienen con los fragmentos del territorio del que han sido arrancados, las raíces y fibras que habían asegurado su fijeza y que en ocasiones eran también la razón de su parálisis.* <sup>(58)</sup>

(58) LADDAGA, Reinaldo (2010): *Estética de laboratorio, estrategias de las artes del presente*. Cambridge-Massachusetts-London, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires. p. 206

#### 4.7. La cultura material como objeto artístico y/o etnoarqueológico

La actual sociedad capitalista, desde mediados de siglo XX, se ha transformado en una sociedad postindustrial, multinacional, de consumo masivo y que prioriza la transmisión cultural a través de los medios de comunicación de masas. Vivimos en una sociedad caracterizada por los nuevos tipos de consumo, como la obsolescencia planificada de los objetos para promover nuevas compras, un ritmo cada vez más rápido de cambios en las modas y los estilos, la influencia espectacular de la publicidad, el poder de la televisión y demás medios de comunicación de masas, así como, por la sustitución de la relación entre campo y ciudad, el centro y la provincia, lo periférico y lo universal, lo local y lo global, y como no, por la revolución de las nuevas tecnologías en la vida diaria, el transporte *low cost* y la imposición del uso y la industria del automóvil. Aquellos artistas que cuestionan con sus obras este complejo contexto socioeconómico y cultural son los que Fredric Jameson defendía como creadores posmodernos <sup>(59)</sup>. Para este, la posmodernidad inspiró una renovada narración marxista de los distintos estadios de la cultura moderna afines con los diferentes modos de producción capitalista. Para los críticos comprometidos con el arte de su tiempo supuso un movimiento de ruptura con un modelo agotado del arte moderno que se centraba en refinamientos formales y dejaba de lado tanto las determinaciones históricas como las transformaciones sociales que tanto interesan al artista posmoderno.

Dion, al que incluimos dentro de este grupo de artistas “comprometidos” de la posmodernidad <sup>(60)</sup>, se revela ante este inquietante panorama del que nos habla Jameson. El artista cuestiona la sociedad de consumo masivo, paradójicamente, a través de una obra abarrotada de objetos culturales procedentes del pasado. Estos no pertenecen a la máquina del capitalismo tardío (propia de nuestro tiempo), sino que fueron producidos por una sociedad preindustrial (siglo XIX y principios de XX) en la que la “cultura material” <sup>(61)</sup> tenía una función y simbología acorde con el pensamiento e ideología imperialista de su tiempo, desde luego muy alejado del nuestro. El artista sabe que los objetos, como ya nos advertía Benjamin, no se desprenden del aroma de su tiempo, rezuman historia, ideología y memoria, precisamente aquella que quiere cuestionar. En este sentido, Dion utiliza la cultura material de épocas pasadas para hablar sobre la ideología que la creó, aquella que permanece impregnada irremediabilmente en los objetos, como si los envolviera un papel con texto escrito. Buscando los orígenes de nuestro actual concepto de naturaleza, se encuentra el artista con toda una colección de artefactos (en la que debemos incluir los animales disecados de la práctica taxidérmica decimonónica) cargados de ideología política. Rescatando del olvido infinidad de estos objetos (en anticuarios, excavaciones, almacenes), el artista

---

(59) Véase: JAMESON, Fredric (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. op. cit.

(60) FOSTER, Hal (1996): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. op. cit. ; o FOSTER, Hal (ed.) (1985): *La posmodernidad*. Barcelona, Editorial Kairós.

(61) La cultura material, como disciplina, ha sido definida por Jules D. Prown (1930-) como el estudio de lo material, procesado o no, transformado por la acción humana como expresión de cultura. Y en este sentido, debemos entenderla, no como mero reflejo del comportamiento humano, sino como parte del mismo. En línea con esta idea, en las últimas décadas, se ha desarrollado una vertiente de la arqueología denominada “Arqueología del comportamiento”, que fundamenta sus estudios en base a la consideración de los “artefactos” no exclusivamente como instrumentos –tal y como se interpretaban en la arqueología tradicional–, sino también como señales, signos y símbolos. Los objetos de las distintas culturas materiales deben entenderse entonces cargados de una doble dimensión: la funcional y la simbólica inextricablemente unidas. Véase: PROWN, Jules D., HALTMAN, Kenneth (ed.) (2000): *American Artifacts: Essays in Material Culture*. Michigan, East Lansing: Michigan State University Press.





Landfill.  
Mark Dion, 2000.

juega irónicamente ante la posibilidad de que se interpreten (más allá de su textualidad) como mito y poesía. En su estudio sobre la etnoarqueología de la emigración, el arqueólogo Alfredo González Ruibal, defiende esta línea de pensamiento en cuanto a la concepción de la función simbólica de los artefactos producidos por el hombre, en la que creemos debe incluirse la práctica artística de Dion.

*Los objetos deben ser leídos también como mitos y poesía. Esto supone entre otras cosas, la superación de la discriminación occidental, que parte de Aristóteles, de la mens sobre la mannus, de lo ideal sobre lo material. La historia de Occidente es una narrativa de la mente sobre la materia. El mensaje material es además necesariamente metafórico, con lo cual los objetos resultan doblemente despreciados: en tanto que creadores de metáforas –una falsa realidad (ideología)– y en tanto que materiales, por tanto inferiores a las ideas.*<sup>(62)</sup>

Podríamos afirmar entonces que la pretensión de Dion al presentarnos estos objetos culturales no es que los interpretemos exclusivamente en parámetros artísticos, sino que podamos “leerlos” también aplicando parámetros etnográficos o arqueológicos. De este modo, y siguiendo el juego al artista en la apropiación de roles epistemológicos, puede el espectador, por una vez, –situado delante de la heterogénea colección de objetos de

---

(62) GONZÁLEZ RUIBAL, Alfredo (2003): *Etnoarqueología de la emigración: el fin del mundo preindustrial en Terra de Montes*. Pontevedra, Servicio de Publicaciones. Diputación Provincial de Pontevedra. p. 18.



Dion— convertirse cual diletante en un arqueólogo o etnógrafo capaz de interpretar el texto impregnado, en vez de hacerlo el artista, tal y como nos tiene acostumbrados <sup>(63)</sup>. Desde este nuevo rol, el espectador “etnoarqueólogo” puede y debe analizar los objetos artísticos (más allá del *ready-made* postconceptual) como cultura material contemporánea desde la etnografía, la arqueología o la etnoarqueología <sup>(64)</sup>. Se nos abre ante nuestros ojos, ahora, todo tipo de metodologías científicas para interpretar la obra objetual de Dion.

Aplicando las metodologías que en la actualidad desarrolla la nueva arqueología como la “Arqueología de nosotros”, o los estudios comparativos interdisciplinares que lleva a cabo la “etnoarqueología” contemporánea, encontraremos un retrato descarnado de la sociedad consumista posmoderna. Aquella que el artista quiere cuestionar, donde el objeto de contestación sigue siendo en gran medida la institución burgués-capitalista del arte —el museo, la academia, el mercado y los medios de comunicación—, tal y como fue en toda la corriente del arte de ciertas prácticas artísticas desde las vanguardias, pasando por el arte Conceptual, hasta llegar a nuestros días con la posmodernidad. De este modo, habría que situar las obras de Dion dentro del paradigma posmoderno del artista informante/etnógrafo, no solo por enfrentarse a la problemática explotación clasista y capitalista del ámbito de lo social, planteada por Benjamin, sino también por afrontar la opresión racista y poscolonialista de nuestro tiempo desde lo cultural y antropológico.

Por otra parte, bajo el prisma etnográfico, el resto material abandonado, la basura o el desecho es considerado como un hecho cultural y, como tal, es reflejo de la sociedad que lo produce. Desde los años setenta, la “arqueología del comportamiento” ha prestado una enorme atención al análisis de los desechos humanos como un modo científico de comprender mejor las diversas culturas que los producen. Dentro de estas prácticas contemporáneas han resultado estudios muy interesantes en torno a la “etnoarqueología de los abandonos” <sup>(65)</sup>, que analizan el concepto de lo “abandonado” como un producto cultural en el que interviene la idea de sociedad, economía, cultura, etc. La sociedad capitalista posmoderna es tremendamente despreciativa con los objetos que ella misma produce, por lo que en la metodología de preservar objetos de Dion podemos encontrar una reflexión sobre el modo de comportamiento de la sociedad con respecto a nuestra cultura material. Este tipo de planteamientos teóricos, de algún modo, se materializan en determinadas obras de Dion como por ejemplo, en el diorama *Landfill* que preserva y expone —como si de monedas griegas se tratara— la basura y desperdicios de un vertedero contemporáneo junto con animales disecados, gaviotas y perros salvajes que habitan estas ruinas posmodernas.

Por otra parte, el comportamiento que Dion posee ante la cultura material evidencia tener una concepción de la misma algo metafórica y melancólica. La valoración que posee el

---

(63) El giro del “autor como productor” benjaminiano, renovado por los artistas y críticos en los ochenta por el giro del “autor como etnógrafo” está perfectamente contextualizado en un texto crítico recopilado —donde además se nos habla de Mark Dion— en: FOSTER, Hal (1996): *El retorno de lo real. op. cit.* pp. 175-208.

(64) La “etnoarqueología” —como disciplina que fusiona la etnografía y la arqueología— nace recientemente para dar referencias de contextos “vivos” a la nueva arqueología con una orientación científica. Trata de relacionar el comportamiento del ser humano con su cultura material, posibilitando nuevas interpretaciones —antes ocultas— para los antropólogos, historiadores o sociólogos acerca del comportamiento cultural humano.

(65) Véase: GONZÁLEZ RUIBAL, Alfredo (2003): *Etnoarqueología de la emigración: el fin del mundo preindustrial en Terra de Montes. op. cit.*

artista por la transitoriedad de las cosas, junto con el interés por rescatarlas del olvido para convertirlas en eternas, corresponde a uno de los impulsos más fuertes de la alegoría. En este sentido, los objetos de Dion deben interpretarse también como objetos arqueológicos cargados de metáfora y melancolía. El método arqueológico como veremos más adelante es de por sí alegórico y quizá sea, precisamente por esta capacidad, la que lo hace tremendamente contemporáneo y atractivo para el arte actual. En tanto que metodología artística alegórica, la práctica arqueológica representa pues nuestro deseo de fijar lo transitorio, lo efímero, en una colección de objetos museográficos que mediante su exposición permanente, formaran parte de nuestra cultura contemporánea. Y así, en el museo se preservará intencionadamente aquello que amenazaba con desaparecer. La conservación de elementos del pasado reciente responde a ese deseo de conectar con el tiempo y encontrarle un lugar temporal propio en un mundo complejo e históricamente materializado.

Dion es consciente de la capacidad alegórica del método arqueológico en cuanto a fijar lo transitorio, y parece que convierte esta capacidad alegórica en el propio tema de cualquiera de sus instalaciones arqueológicas comentadas. Además, si tenemos en cuenta que la metodología arqueológica se basa fundamentalmente en la recolección y catalogación de fragmentos materiales encontramos de nuevo otro paralelismo en cuanto a la práctica alegórica y arqueológica, caracterizadas ambas por la acumulación de fragmentos. Aunque, entre la práctica alegórica y la arqueológica existe una diferencia esencial, que el artista conoce, en la selección de los materiales durante la excavación. Es decir, el arqueólogo investiga una época concreta, busca restos materiales específicos, basándose en teorías ya preestablecidas; sin embargo, el artista contemporáneo que utiliza la estrategia alegórica arqueológica no tiene limitaciones –se encuentra en el campo de la representación– sólo le interesa el fragmento por sí mismo.

En este sentido, el artista aplica los parámetros alegóricos de una manera muy precisa, alejándose si se quiere, en cierta manera, de lo puramente arqueológico. En la fase de recogida de sus excavaciones no hay trabas en cuanto al tipo de objetos a recoger, no se desprecia ni rechaza ninguno de ellos, le interesan tanto los objetos de porcelana del siglo XVII como un imán de nevera de 1970, así como materiales vivos: plantas y pequeños animales. No hay selección, más que la realizada desde la subjetividad del artista que recoge y selecciona de acuerdo con sus propios gustos y objetivos.

#### 4.8. La heterocronía, la historia y la memoria.

*Realicé History Trash Dig e History Trash Scan (Civitella Ranieri) como trabajos que aparentemente pertenecen a la metodología de la arqueología para remarcar la fascinación que mucha gente americana tiene hacia la simultaneidad de civilizaciones que poseen las ciudades europeas a lo largo de su Historia.* <sup>(66)</sup>

Dion propone un modelo y visión del mundo que se aleja de la monocromía temporal del Occidente moderno y valora la experiencia del tiempo como tal. Propone al espectador una reflexión sobre su tiempo mediante un viaje hacia el pasado, en palabras de Robert

---

(66) DION, Mark (1997): en VV.AA. BRYSON, Norman (ed.) (1997). *op. cit.* pp. 29-30.

Smithson, *un futuro que mira al pasado* <sup>(67)</sup>. Las instalaciones de Dion relacionan experiencias basadas en la historia de las ciencias naturales, en el entendimiento del pasado como un tiempo no acabado y en la creencia de la superposición y la posibilidad de conjugación de los tiempos históricos, psíquicos y biológicos. Las obras de Dion son atemporales, indeterminadas y ambiguas espacialmente, en cuanto a que no poseen una localización espacio-temporal concreta. Como muchos artistas contemporáneos, Dion defiende la necesidad de superar modelos temporales obsoletos y lo hace a través de la apropiación de los métodos de las ciencias del presente que giran en torno a la memoria como estudio central. La memoria entendida como algo que no está muerto y anclado en el pasado, sino que tiene una vida en el presente, que lo configura y modifica, que no hay fisuras entre los tiempos históricos, sino interpenetración y que todo intento de delimitar los tiempos, como ya intuyó Henri Bergson, es una artificialidad. Jose Luis Brea –filósofo indispensable de la estética contemporánea– describe muy acertadamente el espíritu de nuestro tiempo –el *Zeitgeist* contemporáneo– que recogen algunos artistas como, por ejemplo, Dion.

*Mal balizado está el hoy, en todo caso, y aquella célebre dificultad de ser contemporáneo se ve en nuestros días agravada por la misma indefinición de la actualidad que ella nombra. Acaso conceder precipitadamente que faltan fundamentos para organizar los signos en el tiempo –que la figura de nuestro Zeitgeist, una esquiva intemporalidad– no sea más que una extrema y culpable cobardía, un retruécano facilón y engañosos.* <sup>(68)</sup>

En esta línea, el historiador y crítico del arte Nicolas Bourriaud comisarió, en 2008, la exposición de título *Estratos* <sup>(69)</sup> centrada en las prácticas artísticas contemporáneas que se apropian de la estrategia del arqueólogo como método de producción. Entre otros artistas, encontramos a Mark Dion con un proyecto *site-specific* llevado a cabo en la cárcel en desuso de la ciudad de Murcia. Para la publicación que acompañaba a la muestra titulada *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente* (concebida no como un catálogo al uso, sino como una recopilación de textos de crítica y pensamiento) el comisario invita a numerosos teóricos a disertar sobre las relaciones entre arte contemporáneo, tiempo, memoria e historia. Como el escritor, Miguel Á. Hernández-Navarro <sup>(70)</sup>, que en su texto nos expone:

---

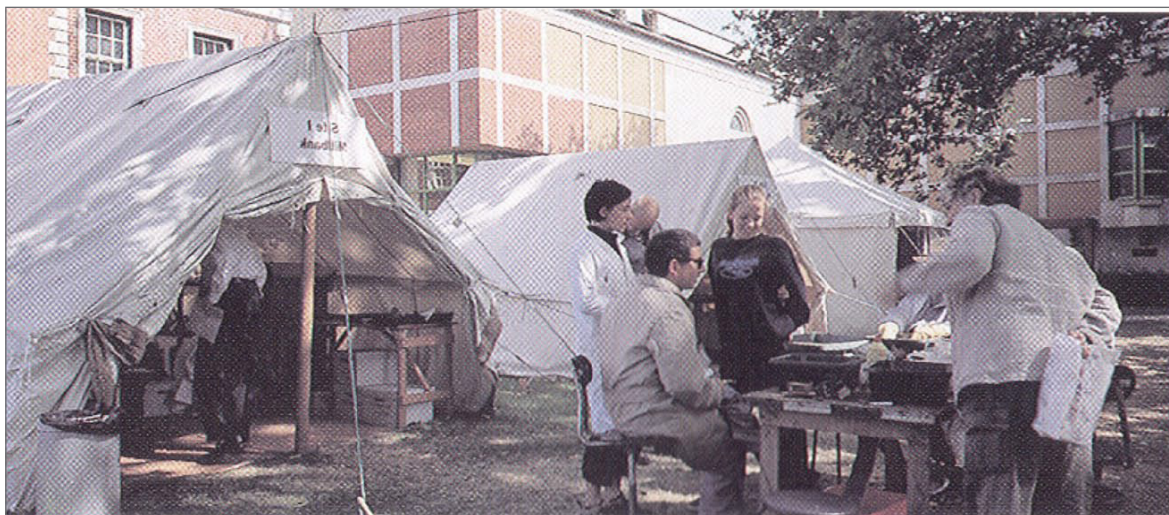
(67) SMITHSON, Robert (1968): “Entropía y los nuevos monumentos” en SMITHSON, Robert (1968): *Selección de escritos*. op. cit. p. 22.

En este célebre texto, el artista conceptual –precursor del *Land Art*– se plantea la experiencia de la desorientación espacio-temporal que proporcionan los museos. En sus propias palabras: [...] *esta sensación de pasado y futuro extremos tiene su origen parcialmente en el Museo de Historia Natural. Ahí, el cavernícola y el cosmonauta pueden verse bajo el mismo techo. [...] En este museo toda la naturaleza está atiborrada y es intercambiable*. p. 63.

(68) BREA, Jose Luis (1991): *Nuevas estrategias alegóricas*. op. cit. p. 113.

(69) La exposición tuvo lugar en distintas sedes de la ciudad y entre los artistas, que participaron en el proyecto, se encontraba Mark Dion. Véase: VV.AA. BOURRIAUD, Nicolas (ed.) (2008): *Estratos. Proyecto Arte Contemporáneo Murcia 2008*. Murcia, Consejería de Cultura, Juventud y Deportes, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales & D.L. Ediciones Tres Fronteras. [Guía de mano de la exposición]

(70) Miguel Á. Hernández-Navarro, como director del CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo), colabora con el comisario Nicolas Bourriaud para llevar a cabo la exposición *Estratos* en el diseño y la organización del seminario paralelo y en la edición de la publicación de los textos del mismo: VV.AA. BOURRIAUD, Nicolas; HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A. (ed.) (2008): *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia, Ediciones Cendeac.



*Tate Thames Dig.*

Mark Dion, 1999.

Vista del proceso de recolección y clasificación de los materiales en la excavación realizada en el río Támesis. Sentado en la silla se encuentra el artista Mark Dion junto con los voluntarios.

*El modelo de tiempo al que se debería tender hoy corresponde al pensamiento topológico (concepto matemático) donde el sujeto contemporáneo y su tiempo están más allá de la localización, más allá del tiempo lineal, en el tiempo de la ausencia, en una heterocronía o en una discronía, en un choque de tiempos imposible de resolver. Es un tiempo más allá de la interculturalidad y la hibridación. Una temporalidad móvil y cambiante, múltiple y absurda: Una temporalidad antagónica en constante conflicto; no euclidiana sino möebiana: sin dentro ni fuera, ni cerca ni lejos. Ese tiempo se rige, como ya apuntó Lacan, por correspondencias que se ajustan más al espacio y al tiempo psíquico que al geográfico e histórico: un espacio/tiempo confuso donde antes, después y ahora se mezclan e interceden.*

*[...] Una de las tareas más interesantes del arte en la actualidad será precisamente hacer evidente, visualizar, traer a la visión, ese conflicto temporal para mostrar las inconsistencias, falsedades y artificios del imperialismo cronológico.* <sup>(71)</sup>

Además, debíamos advertir que en los trabajos de Dion tiene lugar una doble traslación temporal, ya que su interés por conectar con la temporalidad de los espacios, no solo se refleja en la decisión de la apropiación del método arqueológico como estrategia de reflexión temporal hacia la construcción de nuestro pasado, sino que además elige aquel método arqueológico tradicional, hoy obsoleto dentro de la propia disciplina, en el que la excavación estratigráfica se realiza en base a contextos históricos. La arqueología contemporánea ya no usa tiendas de campaña de tela blanca decimonónicas, vitrinas de madera y estrategias de estratificación del terreno por capas de contextos como únicos recursos

---

(71) HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A. (2008): "Presentación. Antagonismos temporales" en VV.AA. BOURRIAUD, Nicolas; HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A. (ed.) (2008): *Heterocronías. op. cit.* p. 13.



de excavación. Las nuevas tecnologías y los estudios científicos, históricos y sociológicos actuales han proporcionado a la arqueología del siglo XXI nuevos métodos y herramientas que buscan y pueden interrogar –para encontrar mejores datos e información– no solo a los propios objetos (cultura material) sino también a la disposición de los mismos, los elementos naturales que los acompañan y la relación que estos establecen con el entorno que les rodea. Pero sin embargo, Dion no elige los nuevos métodos de excavación arqueológica, sino el método colonial tradicional de hace más de cincuenta años –hoy obsoleto–, precisamente porque este método fue el que conformó la ideología occidental colonialista de nuestra historia reciente, la misma que el artista quiere desmontar.

*El culmen de la precisión militar en el método de excavación estratigráfica fue llevada a cabo por Sir Mortimer Wheeler durante sus excavaciones en India en la época colonial durante la segunda guerra mundial. El fue el pionero del meticuloso sistema estratigráfico creado en base a capas de contextos que todavía hoy sigue de algún modo vigente.*

*Por supuesto, cincuenta años después, en la era postcolonial, hoy nadie excava como Wheeler. Pero el objetivo de establecer contextos y conexiones en las capas estratigráficas del terreno al excavar sigue hoy presente. Esto quiere decir, que Mark Dion no solo está ilustrando el pasado de Londres a través de recuperar los objetos encontrados en las orillas de río Támesis. Él está estableciendo con el propio método de excavación arqueológica una conexión personal directa con el pasado.* <sup>(72)</sup>

En este sentido, Dion establece, por un lado, un vínculo con la historia de la arqueología en sí misma y, por otro, con la propia historia de los objetos encontrados. Su método arqueológico no es ortodoxo, el artista –aún caracterizado a la perfección– no es un arqueólogo obviamente, no le interesan los contextos de los objetos, ni analizar el porqué de su localización a la orilla de un río, o porqué se encontraba determinado resto de cerámica en una capa estratigráfica o en otra. El artista no persigue encontrar respuestas epistemológicas a preguntas científicas sobre el uso del lugar, su historia, etc., a través del rescate de los objetos, sino que pretende crear incertidumbres, desconexiones, la suficiente extrañeza como para que se active la reflexión del espectador sobre lo que está viendo. Por este motivo, es esencial para una correcta interpretación de las obras de Dion, que el artista recree el estilo decimonónico y obsoleto de la cultura material de las disciplinas con las que trabaja bien sea el de la arqueología, la biología, el naturalismo, etc. El artista elige cuidadosamente la vestimenta que utilizará durante las excavaciones o viajes de exploración. Selecciona minuciosamente el diseño y materiales de los muebles, armarios y vitrinas museográficas para la disposición de los objetos inspirados en los “Gabinetes de curiosidades”. Quiere confundir la percepción del espectador presentándole objetos y herramientas que pertenecen al pasado como si fueran actuales para que, frente a los mismos, pierda de algún modo la orientación en el tiempo y en el espacio.

Por otra parte, en cuanto al nuevo paradigma espacio-temporal, Dion pertenece a ese grupo de artistas interesados por revisar la historia para cuestionarla. Ya hemos mencionado que, en la etapa de formación del artista, las teorías de Walter Benjamin sobre la historia

---

(72) RENFREW, Colin (1999): “It May Be Art But Is It Archaeology? Science as Art and Art as Science” en COLES, Alex (ed.) (1999): *Mark Dion. Archaeology*. London, Black Dog Publishing Limited. p. 15.



*Tate Thames Dig.*

Mark Dion, 1999.

Imagen del artista durante el proceso de recolección y clasificación de los materiales en el mismo río Támesis.

y la memoria eran frecuentes y que irremediablemente influyeron al artista como el mismo ha comentado en alguna ocasión <sup>(73)</sup>. El escritor Miguel Á. Hernández-Navarro ha publicado recientemente un estudio en nuestro país, breve pero muy completo, en respuesta a esta profusión de artistas contemporáneos interesados por tratar temas relacionados con la memoria y la revisión de la historia <sup>(74)</sup>. En este texto, el autor defiende que muchos artistas utilizan la estrategia del artista historiador como metodología de producción de sus obras, y, aunque él no menciona a Dion directamente, a nosotros nos parece adecuado incluirle dentro de la misma.

*La noción de historia abierta, central en el pensamiento de Benjamin, ofrece a los artistas la posibilidad de actuar en el pasado. Creando nuevas historias, paralelas, alternativas, verosímiles, posibles.*

*[...] Los artistas toman conciencia de que aún no está todo perdido, pero que todo podría perderse si no se actúa inmediatamente. En este sentido, hacer*

---

(73) DION, Mark (1997): "Walter Benjamin" en VV.AA. BRYSON, Norman (ed.) (1997): *Mark Dion. Monografía. op. cit.* p. 134.

(74) Véase: HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. (2012): *Materializar el pasado. op. cit.*

*arte se convierte en hacer historia. Y hacer historia, si el tiempo está abierto, en hacer política. En segundo lugar, la creencia benjaminiana en la potencia revolucionaria de los objetos y en la materialidad de las imágenes es compartida por los artistas que trabajan con objetos históricos (coleccionándolos, archivándolos o postproduciéndolos).* <sup>(75)</sup>

#### 4.9. La adquisición del rol del arqueólogo como estrategia de producción.

En el arte de principios de siglo XXI, dentro de las prácticas artísticas más interesadas por el presente y por el futuro, existen paradójicamente innumerables casos en los que el artista establece giros o retornos a prácticas históricas con la intención de actualizarlas. La estrategia artística que nos ocupa: la adquisición del rol del artista como arqueólogo, de la cual Dion es uno de sus pioneros más lúcidos, es desde luego una de ellas. Sirva un breve repaso a su periodo de formación para entender mejor este interés del artista por el desplazamiento del “yo” y su persistencia por ocupar el lugar del “otro” como estrategia de producción artística.

Dion, como sabemos, estudió en la School of Visual Art University y en el programa académico de residencia de artistas del Whitney Museum en los años ochenta, donde asiste a las clases magistrales de críticos e historiadores de la talla de Hal Foster, Graig Owens o Douglas Crimp pertenecientes a la escuela filosófica de Frankfurt seguidora de Walter Benjamin, y en la que se mantiene la idea duchampiana del arte como idea, al que se suma el concepto del proceso creativo como proceso intelectual. En aquel momento en Nueva York, decenas de artistas y críticos habitaban el mismo lugar, leían los mismos textos, realizaban incluso las mismas prácticas, aunque cada uno desde su propia óptica. El propio Dion, en una entrevista con Alex Coles años más tarde, confesaba que el *boom* que hubo de estas teorías durante los años ochenta en Nueva York llegó a convertirse en academicismo, aunque él tras un tiempo de reflexión y ciertos trabajos en esa dirección consiguió un discurso propio <sup>(76)</sup>.

Dentro de este contexto cultural, Dion decide superar el modelo etnográfico propuesto por Hal Foster <sup>(77)</sup>, y busca en el método arqueológico –dedicado al estudio de los artefactos creados por el hombre– un nuevo lugar de producción. Al artista le interesa utilizar la cultura material <sup>(78)</sup> como pretexto para cuestionar la sociedad de consumo masivo. En su rol de arqueólogo, el artista se ve inmerso en la corriente del arte objetual-conceptual, que utiliza el objeto real (fabricado o no por el hombre) para la producción de sus obras. Esta corriente ha tenido lugar a lo largo de todo el siglo XX, desde el *ready-made* duchampiano (allá por los albores del siglo XX), pasando por el *object trouvé*, el arte *Pop*, el objeto como mercancía, el Neodadaísmo, el *Povera*, las “mitologías individuales”, o el arte Conceptual

---

(75) HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. (2012): *Materializar el pasado*. p. 72.

(76) Véase: COLES, Alex (ed.) (1999): *Mark Dion. Archaeology*. op. cit.

(77) FOSTER, Hal (1996): “El artista como etnógrafo” en FOSTER, Hal (1996): *El retorno de lo real*. op. cit. pp. 175-208.

(78) Cuando usamos la expresión “cultura material” aludimos a su significación más amplia, haciendo referencia no solamente a lo objetual creado por el hombre –artefactos– sino también a todo aquello que nos rodea procedente del ámbito de lo natural –paisajes, seres vivos, etc.– que pasaremos a considerar como parte de nuestra construcción y paisaje cultural.

(no lingüístico) para terminar con el “retorno o apropiación de lo real” propio de la posmodernidad <sup>(79)</sup>. En este sentido, la estrategia procesual de la arqueología analítica adquirida por Dion encaja perfectamente dentro de los parámetros del “arte como idea”, e incluso del proceso del arte como proceso intelectual. Como podemos ver en dos de los grandes proyectos de Dion, ya mencionados en nuestra investigación: *Thames Tate Dig*, 1999, y *Rescue Archaeology: A project for the Museum of Modern Art*, 2005.

La arqueología contemporánea al trabajar el campo de la “arqueología de nosotros”, conecta directamente con nuestro artista. Esta disciplina responde a preguntas como ¿dónde vive el ser humano? y ¿cómo vive? para cuestionar la sociedad contemporánea y su entorno. Se pregunta por los objetos que produce, manipula y consume, por su cultura material y la simbología de la misma, y analiza sus correspondencias con el entorno natural y/o urbano inmediato de donde proceden. La “Arqueología de nosotros” se caracteriza por tres convicciones que atraen enormemente al artista como arqueólogo, y que aplica en sus prácticas artísticas:

A- El interés por la cultura popular dentro del juego del tiempo histórico, desde la perspectiva futura del arqueólogo. Es decir, el análisis de la cultura material contemporánea como futuros restos arqueológicos. B- Relacionar la cultura material con los comportamientos y actitudes. La relación entre lo material, lo sociológico e ideológico. Es decir, la cultura material como reflejo de la sociedad ideológica. C- La total conciencia de que la cultura material no es pasiva y que refleja parte de los mitos tecnológicos, es decir, refleja la sociedad actual y su relación con la tecnología y el entorno, y por tanto con el consumismo, el capitalismo y en última instancia con el liberalismo económico actual.

Como consecuencia, el artista como arqueólogo contemporáneo centra su investigación en el análisis del objeto como símbolo lo que conlleva la interacción de muchas disciplinas: historia, geografía, diseño industrial, antropología, literatura, propiciando su interpretación bajo la producción cultural interdisciplinar. Así como en los años sesenta se entendía la cultura como texto que había que descifrar, ahora desde la etnoarqueología podemos proponer en vez del texto la cultura material; ya que en ella también podemos leer las pequeñas historias individuales que conforman el imaginario socio-cultural de la sociedad contemporánea.

#### **4.10. La conservación museográfica y la vitrina como estrategia conceptual.**

*Los gabinetes de curiosidades no estaban vacíos de contenido didácticos, ni eran espectáculos sin sentido. Testearon el sentido de los almacenes, los museos de pulgas, los polvorientos museos desafiando las categorías culturales que tras varias generaciones nos hacemos todavía hoy.* <sup>(80)</sup>

Dion muestra los materiales recogidos durante el trabajo de campo o viaje de exploración dentro del museo usando los elementos propios de la conservación museográfica (vi-

---

(79) Véase: VV.AA. FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin (ed.) (2006): *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid, Akal.

(80) DION, Mark (1997): en VV.AA. BRYSON, Norman (ed.) (1997). *op. cit.* p. 17.





*In Collecting the Collectors .*

Mark Dion, 1997.

Vista de la intervención *site-specific* realizada en la colección del Museo de Zoología de Roma.

trinas, armarios, peanas, etc.). Pero los elementos museográficos que Dion expone, no son los propios de la museología contemporánea, sino que selecciona aquellos que proceden de otro tiempo, en la mayoría de los casos de la ideología imperialista y colonial. Reflexiona sobre la historia natural a través de sus propios objetos históricos que debemos entenderlos como los orígenes de la institución museo como tal. El artista recurre a la reproducción de la estética y estrategias de los *Wunderkammer* del siglos XVI-XVII <sup>(81)</sup>. Estos “Cuartos de Maravillas” o “Gabinetes de Curiosidades” eran los lugares en los que, durante la época de las grandes exploraciones y descubrimientos, se coleccionaban y se presentaban a un público selecto una multitud de objetos raros o extraños. Las primeras taxonomías de aquellas habitaciones eran en su mayoría azarosas, pero con el tiempo se convino la clasificación de aquellos extraños artefactos en base a tres áreas que representaban los tres reinos de la na-

---

(81) Este término alemán hace referencia a los “Cuartos de maravillas” o “Gabinetes de curiosidades” de los siglos XVI-XVII –tan mencionados en los textos de nuestra cultura occidental–. Son ininidad los historiadores y pensadores que hacen referencia a ellos en sus escritos por ser clasificados como el origen de la institución del museo actual. La historiadora Colin Renfrew explica la conexión de los *displays* de Dion con los orígenes del museo de historia natural en: RENFREW, Colin (1999): “It May Be Art But Is It Archaeology? Science as Art and Art as Science” en COLES, Alex (ed.) (1999): *Mark Dion. Archaeology. op. cit.* pp. 18-23.

turalidad tal y como se entendían en la época: animalia, vegetalia y mineralia, además de las realizaciones humanas. Los cuartos de maravillas pueden considerarse, sin lugar a dudas, como los antecesores directos de los museos de la actualidad. Por este motivo, Dion formaliza muchas de sus obras bajo la estética y lenguaje de los *Wunderkammer*, con total parcialidad, para poner en entredicho el discurso y el origen mismo de la institución museo.

En general, los “Cuartos de maravillas” albergan las curiosidades y hallazgos procedentes de nuevas exploraciones junto con instrumentos técnicamente avanzados como, por ejemplo, la célebre colección de objetos del Zar Pedro El Grande. Debido a ello, tuvieron un papel fundamental en el despegue de la ciencia moderna, aunque también reflejaban las creencias populares, mitos y supersticiones de la época —no era raro encontrar “sangre de dragón” o esqueletos de “seres míticos”—. Son precisamente estas paradojas las que Dion quiere hacer ver al espectador contemporáneo, cuestionar cómo aceptamos los discursos subjetivos museográficos como teorías objetivas, cuando debieran ser considerados como opiniones personales o anécdotas curiosas de la historia. En los siglos XVI-XVII, la edición de catálogos, generalmente ilustrados, permitió el fácil acceso a los científicos de la época, al estudio temprano de ciertas disciplinas como la biología, que editaban sus colecciones ilustradas de fósiles, conchas e insectos. En otros casos, en los “Gabinetes de Curiosidades” se atesoraban cuadros y pinturas, como en el caso del archiduque Leopoldo Guillermo, precursores de los actuales museos de arte. Dion ha investigado la historia de todos estos *Wunderkammer* con detenimiento para conformar la estética de sus instalaciones acorde a esta tradición cultural. Los “Cuartos de Maravillas” desaparecieron durante los siglos XVIII y XIX, cuando los objetos considerados más interesantes fueron reubicados en los museos de arte y de historia natural. Este momento histórico, la creación de los museos, es uno de los que más interesan al artista, puesto que es cuando se construyeron las supuestas verdades científicas, los relatos históricos de nuestra cultura occidental.

*Al analizar críticamente las narrativas y técnicas de representación visual utilizadas por la institución de la alta cultura, puedo discernir la ideología embebida en ellos. Ser crítico también puede ser sólo otra manera de amar a estos museos.* <sup>(82)</sup>

Para poder albergar estas series o colecciones de excéntricas heterogeneidades, el artista necesita contenedores apropiados: selectas vitrinas y armarios decimonónicos donde exponer y organizar sus caóticas y variopintas colecciones de objetos, procedentes de las excavaciones o trabajos de campo realizados durante el proceso creativo. Estas acumulaciones de objetos del artista coleccionista, en principio aparentemente azarosas, adquieren un perfecto orden intrínseco dentro de la histórica metodología de presentación y conservación *Wunderkammer*. Allí, se mantiene la simbología de cada uno de los fragmentos, pero al mismo tiempo, tras el cristal museográfico, cobra pleno sentido todo el conjunto como colección. El espectador, al observar esta especial disposición de los elementos expositivos en la vitrina, recibe determinada información estética e ideológica, lo que da cierto significado simbólico al orden de la colección y provoca la comprensión de la obra en su contexto. Por lo que, aunque crea el artista que sólo él conoce la intención de este orden, éste se proyecta en la serie, en la acumulación, en el modo de estructurarse estática, dinámica, ritual

---

(82) Cita extraída de la página web oficial del MoMA de Nueva York: [http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist\\_pages/dion\\_greatestchaim.html](http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/dion_greatestchaim.html) (consultada en Febrero de 2015)

o repetitivamente para llegar al espectador.

Por tanto, el uso de la vitrina en Dion no es en absoluto aleatorio; el artista diseña cada una de sus vitrinas a medida para la exposición de los objetos y materiales de cada proyecto. El diseño está basado en las vitrinas tradicionales decimonónicas de aquellos gabinetes de curiosidades de los primeros museos de historia natural. Esta elección, es plenamente coherente con sus prácticas artísticas y, también, es un modo de desconcertar al espectador. El choque visual entre la estética de orientación histórica de estos muebles museográficos y el contenido contemporáneo que nos propone (objetos encontrados, desechos, materiales inclasificables, etc.) impacta al espectador haciéndole reflexionar sobre la verdad de lo que realmente está viendo.

Alex Coles explica la importancia que el artista da a las vitrinas museográficas y pone como ejemplo la *Wunderkammer The Great Chain of Being* que el artista presentó en la exposición *The Museum As Muse* en el MoMA, en 1999 <sup>(83)</sup>.

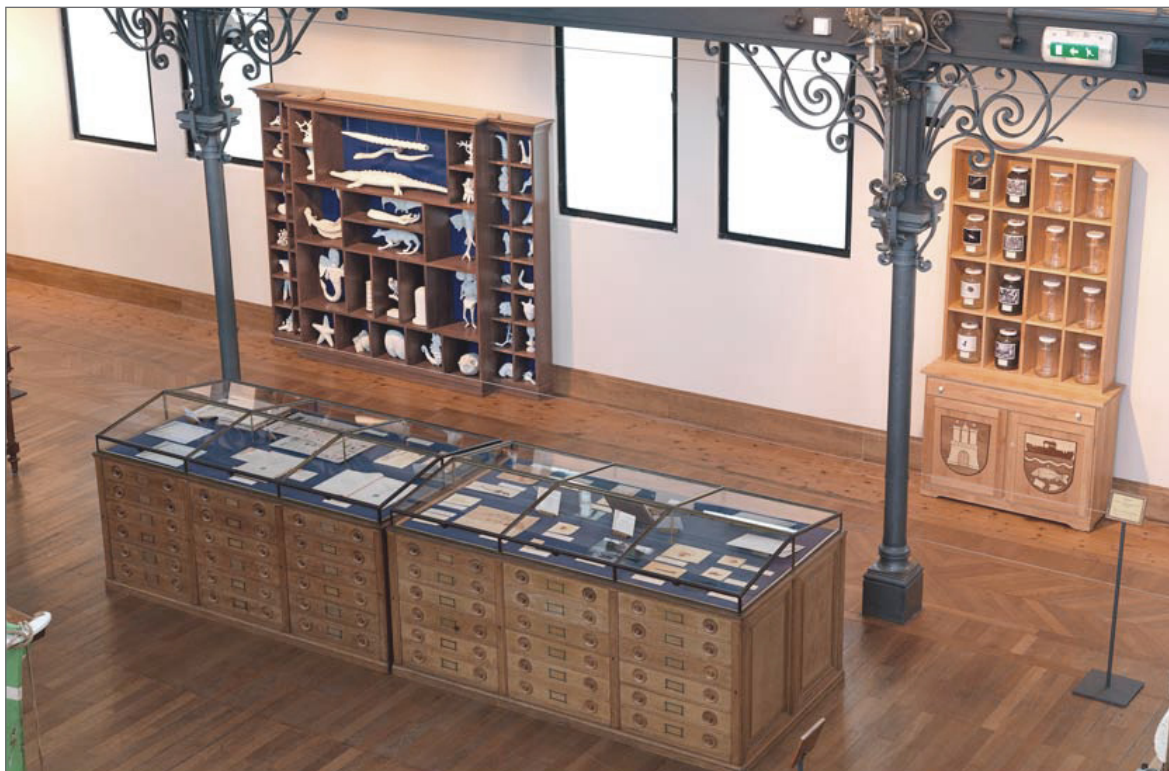
*La fase de excavación del yacimiento arqueológico primero, y el proceso de catalogación posterior del método de ficción narrativa, como escenas del teatro épico (de Mark Dion); están lejos de ser el acto final sino la sustitución de los actores por la vitrina (Wunderkammer), que pasa a funcionar como una alegoría pseudoarqueológica. Pero, tanto observando las colecciones dispuestas en las vitrinas, como estando presente en los dos primeros actos, a cada miembro de la audiencia se le da la oportunidad de ser partícipe del patio de butacas y ser actor en los épicos yacimientos arqueológicos de Mark Dion.* <sup>(84)</sup>

Por otro lado, la vitrina como elemento museográfico se utiliza para aislar el objeto contenido del espacio/tiempo del espectador, y una vez aislado, es fetichizado automáticamente, se convierte en objeto de culto y adoración. Los objetos de una vitrina son como reliquias del mismo modo que el museo puede ser considerado como un mausoleo. Desde allí, el objeto exhibido en la vitrina, convertido ahora en reliquia, posee la capacidad de conservarse en el tiempo, como si la vitrina fuera capaz de conservar el alma de un muerto. De este modo, el fragmento conservado en la vitrina sobrevive a su tiempo, mantiene su *tempus* para siempre, allí congelado dentro del frío cristal. Es como si el reloj de la vida del objeto se paralizara en el presente, al ser introducido y catalogado dentro de la vitrina. En ella, se muestra el “paisaje petrificado” que diría Aristóteles, no hay futuro, se rompe la linealidad temporal. El objeto catalogado sólo nos muestra, desde el pasado, un presente eterno. La vitrina protege el tiempo pasado, congela el tiempo de las cosas para ofrecérselo a la memoria.

---

(83) La exposición a la que hacemos referencia –*The Museum As Muse: Artist reflect*– tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (14.3.99 - 1.6.99). En aquella exposición el comisario, Kynaston McShine, planteaba un recorrido histórico del siglo XX alrededor de algunos de los artistas que habían centrado su obra en la deconstrucción de la institución museo. Entre otros artistas fundamentales, como Marcel Duchamp, se encontraban también artistas contemporáneos como Mark Dion. Véase: MCSHINE, Kynaston (ed.) (1999): *The Museum As Muse: Artist Reflect*. New York, MoMA. Distributed by Harry N. Abrams, Inc.

(84) COLES, Alex (ed.) (1999): *Mark Dion. Archaeology. op. cit.* p. 32



*Oceanomania: Souvenirs Of Mysterious Seas,  
From The Expedition To The Aquarium.*

Mark Dion, 2008.

Vista de la intervención dentro de la colección  
del Musée Océanographique de Mónaco.

Las vitrinas museográficas, por tanto, son algo más que simples contenedoras de *object trouvé*, son parte intrínseca de la obra y sin ellas las instalaciones de Dion no se entenderían dentro de un contexto apropiado. Es precisamente la exhibición y disposición museográfica de sus colecciones lo que nos da la pista para contextualizar su práctica artística dentro de los estudios culturales surgidos a finales de siglo, donde la antropología, la etnografía o la arqueología adquirieron mucha notoriedad.

Dentro de las vitrinas, la obra de arte se manifiesta como una presentación en el plano de la realidad –lo que se muestra existe realmente, es algo palpable y material– imposibilita la representación ilusionista. La vitrina como elemento museográfico hace destacar los fragmentos que contiene (independientemente de la pertenencia o no de este como parte de una totalidad mayor). Es decir, la vitrina unifica lo que contiene de tal modo que lo dota de total significación y sentido como colección. De este modo, podemos interpretar la vitrina como un elemento que nos fuerza al ejercicio de la reflexión y la memoria, para conectar todo aquello que se nos presenta dentro de ella. Lo fragmentario, lo aparentemente desordenado, resulta, dentro de la vitrina, como dotado de una visión totalizadora que lo tranquiliza y sitúa equilibrado y completo.





*Oceanomanía: Souvenirs Of Mysterious Seas,  
From The Expedition To The Aquarium.*

Mark Dion, 2008.

Vista de la intervención dentro de la colección  
del Musée Océanographique de Mónaco.

#### 4.11. La deconstrucción de la institución museo desde dentro.

*Me encantan los museos. Soy de los que opinan que el diseño de exposiciones (museología) es un arte en sí mismo, equiparable a la literatura, la pintura, escultura o cine. Esto no quiere decir que ignore los aspectos ideológicos que poseen los museos en sí mismos aunque las clases dirigentes pretendan hacernos creer que son espacios públicos. De cualquier modo, como institución dedicada a realizar proyectos, ideas y experiencias dedicadas al público en general, no creo que los museos sean inherentemente malos, no más que los libros, o las películas. Está muy claro que la gente entra en los museos con su propia agenda (cultura). Los visitantes de museos no son gente sin ideología. Creo que muchos de ellos tienen un saludable escepticismo hacia los valores y narrativas de las instituciones.* <sup>(85)</sup>

---

(85) DION, Mark (1997): en VV.AA. BRYSON, Norman (ed.) (1997). *op. cit.* pp. 17-18.

Parece que la función del museo consiste en preservar, archivar y catalogar nuestra cultura en su concepto más amplio, desde la cultura etnográfica material, pasando por la natural o la artística. Para cumplir esta función, lo primero que debe hacer el museo es eliminar del objeto la funcionalidad para la que fue creado para convertirlo en un objeto de culto. De este modo, el objeto queda a merced de la ideología museal <sup>(86)</sup>, adquiere una interpretación esteticista y museográfica en la que los datos relevantes del contexto cultural –lugar de origen, fecha de fabricación, fecha de adquisición, etc.– pasan a ser información marginal, mencionada, la mayoría de las veces, de forma genérica. Gracias a su fase museográfica, el objeto adquiere ese valor añadido, aquel del que hablaba Charles Baudelaire <sup>(87)</sup>, que contribuye a su legitimación, como decíamos, de objeto de culto. Sólo el museo tiene el poder y al mismo tiempo toda la responsabilidad de legitimación de los objetos expuestos en sus salas. De este modo, en Occidente el museo se convierte en una institución dotada de un enorme poder. Es una institución capaz de investigar y estudiar proyectos importantes para la sociedad, de resolver cuestiones y dudas claves para nuestra civilización; pero al mismo tiempo, de imponer sus teorías e ideologías a la misma. Y por estas razones, en múltiples ocasiones, es objeto de críticas y ataques por parte de muchos artistas.

Para Dion el museo de historia natural, en concreto, y la institución museo en general, cumplen una función muy importante dentro de la sociedad y sobre todo, dentro de la estrategia de los artistas. Porque lo que realmente interesa al artista es el análisis que puede extraerse de la observación de los modos de “representación” que este tipo de instituciones realizan de nuestra cultura. A través del estudio de estas representaciones, somos capaces de llegar a las narrativas institucionales de poder y, al conocerlas, podemos escapar de ellas, en definitiva, ser sujetos libres. De algún modo lo que pretende es dar a conocer estos discursos ocultos, para dar la oportunidad al espectador de elegir en libertad.

*El museo de Historia Natural responde a las grandes preguntas filosóficas sobre la vida y la historia. Me interesan los artistas que son capaces de expandir el concepto de práctica artística y enriquecerlo con la apertura hacia otros campos como el museo. Mi personal panteón son Marcel Broodthaers, Robert Smithson, Joseph Beuys, Joseph Cornell, Gordon Matta-Clark.* <sup>(88)</sup>

En 1999, el historiador y comisario Kynaston McShine profundizó en esta peculiar estrategia de apropiación de la institución museo a través del comisariado de la exposición *The Museum As Muse. Artist Reflect* en el MoMA de Nueva York <sup>(89)</sup>, donde se proponía una reflexión crítica sobre el museo como una institución compleja, fuente de controversias y al mismo tiempo a debate constantemente dentro del contexto del arte por los propios creadores. Como es bien sabido, desde su fundación a finales del siglo XVIII, el museo ha

---

(86) Theodor W. Adorno –en su ensayo *Prismas*– insiste en la mortalidad *museal* como una consecuencia inevitable de una institución atrapada en las contradicciones de su cultura y, por lo tanto, una mortalidad que se extiende a cada uno de los objetos allí consignados; lo que dota a lo *museal* de unas connotaciones ideológicas y culturales, que dejarían un gran poso, en los filósofos, pensadores y artistas de izquierdas, desde los años sesenta, que luchaban por romper las convenciones del arte moderno. Véase: ADORNO, Theodor (1960): *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona, Ariel, 1962.

(87) Sobre la relación de los objetos como fetiche en Charles Baudelaire, véase: BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes. op. cit.* p. 247.

(88) DION, Mark (1997): en VV.AA. BRYSON, Norman (ed.) (1997). *op. cit.* p. 19.

(89) MCSHINE, Kynaston (ed.) (1999): *The Museum As Muse: Artist Reflect*. Nueva York, The Museum of Modern Art of New York.

disfrutado de una relación compleja, interdependiente y cambiante con el artista. De hecho, la palabra “museo” proviene del *museion* griego, que significa “casa de las musas” (las nueve diosas de la inspiración creativa). Pero durante el siglo XX, el museo ha ampliado su función como una casa o un repositorio para las artes. Se ha convertido en un lugar para la inspiración y la actividad artística, donde la creación y su proceso creativo tienen lugar en la propia institución <sup>(90)</sup>. *The Museum As Muse. Artist Reflect* exploraba esta rica y variada relación entre museo y artista, a través de una amplia lista de obras internacionales que giraban en torno a los museos, sus prácticas y sus políticas. Básicamente, se centraba en obras producidas tras el período de posguerra de Vito Acconci, Lothar Baumgarten, Louise Lawler, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Tomas Struth, Fluxus, Marcel Duchamp, Hans Hacke, etc; aunque la exposición también contaba con artistas más contemporáneos como Mark Dion, o anteriores como el pintor estadounidense Charles Willson Peale, varios fotógrafos del siglo XIX, y el ruso constructivista El Lissitzky. Todos ellos abordan, de un modo u otro, casi todos los aspectos de los museos, desde sus políticas curatoriales y administrativas, a sus estrategias y prioridades en la realización de sus exposiciones, e incluso sus prácticas de recaudación de fondos. Las obras resultantes de estas reflexiones artísticas se articulan en muy diversos lenguajes y medios, incluyendo la pintura, la escultura, la fotografía, la instalación, el audio, el video y la *performance*, para enmarcar sus críticas. Incluso muchos de ellos, como el caso de Dion, se han apropiado literalmente de los aspectos de la propia práctica museística como una estrategia conceptual o formal, llegando a construir sus propios museos personales. Dentro de una hipotética lista de artistas interesados en cuestionar la institución museo o que de alguna manera, han utilizado las estrategias museográficas como método de producción artística, además de los arriba mencionados –participantes de aquella exposición–, podríamos añadir otros como Christian Boltansky, Daniel Buren, Sophie Calle, Zoe Leonard, Gillian Wearing, Bryan Wilson, Renée Green.

Como en todos los desplazamientos simbólicos hasta ahora analizados, Dion en su rol como etnoarqueólogo persigue destruir los convencionalismos sociales de la triada conceptual del arte, entre los que está por supuesto el museo. El museo dentro de la tradición del arte Conceptual era un lugar que acogía cadáveres, en donde no existía el arte activo y coetáneo, y donde no había lugar para la libertad, en la línea de pensamiento antes comentado, tanto de Foucault como de Adorno. Para Dion, trabajar con y para el museo es una estrategia artística; si lo que se pretende es “remapearlo” <sup>(91)</sup>, redefinirlo, hay que hacerlo

---

(90) Nos gustaría apuntar aquí que la tendencia generalizada –sobre todo en los museos de nueva generación de la primera década del siglo XXI– es que la institución museo se transforme en un centro de arte en su sentido más amplio. En el nuevo museo cabe, sin lugar a dudas, algo más que sus colecciones como el desarrollo y debate de las ideas, la reflexión del discurso creativo y la posterior producción de las propias obras dentro de la institución, ya que difícilmente –dados los precarios presupuestos dedicados al arte de los países occidentales– generarán nuevas colecciones. De ahí, la nueva designación de los mismos como centros de producción, centros de recursos o centros de creación –quedando superadas sus primigenias funciones como meros contenedores de colecciones de arte–. Sobre la evolución de la función de los museos en el siglo XXI, véase: GUASCH, Anna Maria (2008): “Los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global”, en *Calle14: Revista de investigación en el campo del arte*, vol. 2, nº. 2, Diciembre, Colombia, 2008. pp. 10-20.

(91) “Mapear” es un término muy utilizado en la posmodernidad, para referirse a la reubicación del campo del arte en “otro lugar” que no es el canónico del museo, galería, etc. Desde el arte Conceptual se ha intentado cartografiar un nuevo mapa de acción para el arte contemporáneo, desde los *Site/Non-Site* de Robert Smithson, pasando por las gasolineras de Ed Ruscha, hasta llegar a nuestros días, con casos como el de Dion –cuando trabaja en los museos de ciencias naturales– ya que interviene “ese otro espacio cultural” que genera la posibilidad de confrontación con lo sociológico y antropológico de un modo horizontal, sincrónico y social. FOSTER, Hal (1996): *El retorno de lo real. op. cit.* p. 189.

desde dentro. Si se quiere reconfigurar su público es mucho mejor hacerlo cuando se encuentra delante. Es mucho más efectivo si se utilizan sus mismas estrategias; por ello los artistas “del museo” juegan con la museografía, primero para desenmascarar y luego, para rearticular las codificaciones institucionales del arte y los artefactos <sup>(92)</sup>. Como los objetos se traducen en pruebas históricas y/o ejemplos culturales, son investidos de valor y caracterizados como tal por los espectadores.

*Nunca los movimientos de deconstrucción tratan de destruir las estructuras de poder desde fuera, su única posibilidad de efecto radica en el habitar y actuar en esas mismas estructuras. Por esta razón, toda práctica crítica debería desarrollarse en torno al análisis de los marcos, bordes y límites invisibles de lo filosófico y lo literario.* <sup>(93)</sup>

Se trata de un gesto estratégico, llevado a cabo por algunos artistas contemporáneos posmodernos, y del cual se sirve Dion. Se trata de la crítica del museo desde dentro del propio museo. Es un impulso deconstructivo que se esfuerza en problematizar la actividad a la que hace referencia. Muchas de las obras de Dion representan una deconstrucción del museo, aún teniendo lugar en el interior del museo mismo. Estas obras por tanto deben, aunque provisionalmente, aceptar los términos y las condiciones que intenta denunciar como característica inevitable. El discurso deconstructivo debe tener como instrumento un concepto cuyo valor de verdad sea puesto en cuestión, es decir, utiliza métodos y estrategias que de antemano sabe va a criticar, emplea instrumentos no válidos para luego rechazarlos. Podríamos entonces afirmar, que la deconstrucción es incapaz de evitar lo que critica y denuncia, porque continúa desarrollando lo que denuncia como imposible, e incluso afirma lo que luego negará. Este margen de error y de tensión lógica, a veces ha sido criticada como un fracaso, aunque para Dion es todavía efectivo y válido como discurso en un nivel artístico e incluso antropológico.

Hay que tener en cuenta que el pensamiento y obra del filósofo francés Michel Foucault, centrada en la crítica de las instituciones de poder <sup>(94)</sup>, tuvo una enorme influencia en el modo de pensar de la generación de artistas americanos y europeos formados en los años ochenta, entre los que se encuentra Dion. El estudio y análisis de la obra del pensador francés cambió de tal modo el concepto de la institución museo, que cualquier manifestación artística que trabaje en torno a estos temas (posterior a las reflexiones del mismo de los años setenta y en adelante) se ha visto inevitablemente influenciada. Foucault analizó las instituciones de poder bajo una visión extremadamente crítica. Equiparó la institución del museo y su discurso, así como la historia del arte, al mismo nivel que las instituciones modernas de confinamiento (asilo, clínica y prisión), y sus respectivos discursos sobre la locura,

---

(92) La mayoría de obras de Dion debido a su complejidad, durante el proceso y en la fase de exposición de los artefactos excavados, exige el desarrollo de un proyecto de cierta envergadura en cuanto a sus costes y gestión de producción. En este tipo de proyectos la institución museística se involucra en la producción de la obra, desde el inicio, durante el proceso, y hasta el montaje expositivo de comisariado. La mayoría de sus proyectos de gran envergadura están financiados por instituciones públicas o privadas, ocasión propicia y a la vez paradójica para realizar una crítica a la institución desde el seno de la misma.

(93) MARTÍN PRADA, Juan (2001): *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid, Editorial Fundamentos. p. 136.

(94) Véanse los textos más importantes del autor con respecto a la crítica a las instituciones de poder: FOUCAULT, Michel (1976): *Vigilar y castigar*. Madrid, Ediciones S.XXI. Biblioteca Nueva, 2012; o FOUCAULT, Michel (1971): *Un diálogo sobre el poder*. Barcelona, Editorial La piqueta, 1978.



la enfermedad y la criminalidad. La corriente artística que bebe del arte Conceptual, desde hace ya varias décadas, hace suyos ciertos postulados del pensador francés, en cuanto a que radicalizan las posturas de la práctica artística frente a la institución. Desde los sesenta el arte Conceptual ha sido muy claro con respecto al futuro de las galerías y los museos; el museo y sus prácticas tradicionales habían muerto. Desde los setenta, son innumerables los artistas que trabajan en torno al problema de la conservación artística museográfica, alejándose de ellos por no cumplir una función adecuada, ni siquiera las expectativas artísticas con respecto al arte del momento. La idea del museo como contenedor de la memoria estética y cultural de una sociedad es relativamente nueva, y difiere enormemente de la idea del museo como mausoleo que tan criticada ha sido a lo largo de todo el siglo XX, cuando los artistas defendían “sacar el arte del ataúd museal”.

*El término alemán “museal” tiene inflexiones desagradables. Describe objetos hacia los cuales el observador ya no tiene una relación vital y que están moribundos. Deben su preservación más al respeto histórico que a las necesidades del presente. Museo y mausoleo son términos que están relacionados por algo más que una asociación fonética. Los museos son los mausoleos de las obras de arte, dan testimonio de la neutralización de la cultura.* <sup>(95)</sup>

En el caso concreto de la obra que nos ocupa *Neukom Vivarium*, Dion nos presenta un museo con un diseño entre mausoleo y vivero, que además, no es solo contenedor de la obra sino que es parte indisoluble de la misma. El propio “museo” contenedor como obra articula un discurso complejo para el espectador (desde incluso antes de entrar en el mismo), a través de una arquitectura ambigua que crea sospechas desde el inicio de la experiencia artística. El edificio de *Neukom Vivarium* que nos propone el artista, no es exactamente un museo de arte contemporáneo al uso. Por el contrario, el artista fusiona las ideas de museo de ciencias naturales, laboratorio, aula de estudio, vitrina y vivero a un mismo tiempo, con un complejo despliegue de dispositivos tecnológicos que posibilitan la recreación exacta de las condiciones de luz, temperatura y humedad del hábitat original del árbol muerto (bosque de Cicutas del área de Seattle). De este modo, se conserva el micro ecosistema (fauna y flora) que el árbol poseía en su corteza, y el suelo de tierra que lo rodeaba. En cuanto a su aspecto estético y los detalles de este peculiar vivero, como si de un centro de interpretación o museo de ciencia natural se tratara, Dion ha dispuesto paneles a modo explicativo-divulgativo, materiales y descripciones de las plantas y animales del microsistema del árbol, y muestras de los instrumentos-herramientas propios del equipo de biólogos que recopilaban los seres vivos del lugar. Los visitantes observan las formas de vida mediante el uso de microscopios y lupas suministrados en un armario diseñado por el artista. Las ilustraciones entomológicas de los posibles habitantes del árbol: bacterias, hongos, líquenes, plantas e insectos decoran los azulejos azules y blancos que funcionan como una guía de campo, ayudando a los visitantes a la identificación de “especímenes” del hábitat del árbol. Junto a todo ello, también se exponen piezas propias del estudio del artista y elementos que han intervenido durante el proceso de creación de la obra: bocetos del edificio, fotografías de la extracción del árbol, etc.

---

(95) ADORNO, Theodor W. (1960): *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona, Ariel, 1962. p. 113.

*On Tropical Nature.*

Mark Dion, 1991.

El artista en una expedición por América Latina recolectando materiales.



#### 4.12. El arte político como herramienta de reflexión social y antropológica.

Para apreciar en todos sus matices la obra de Dion debemos tener en cuenta que su interés por lo social, antropológico y etnográfico procede, en cierta manera, de su periodo de formación en Nueva York en los años ochenta, donde se desarrolló un nuevo arte con gran interés en lo político, como contestación a la política represiva y conservadora que existía en esos momentos en EEUU. Desde la política cultural de Reagan existía la clara convicción de que la cultura debía transformarse en una industria, lo que los republicanos llamaron la “industria cultural” dominada por la concepción del arte como mercancía absoluta. Estos artistas “activistas” de la época quisieron revelarse para pasar de ser “productores de objetos de arte” a “manipuladores sociales” a través de los signos artísticos que estaban a su alcance. Mediante la realización de un tipo de obra de carácter más bien procesual, con tendencia al video-arte o a la instalación recuperaron el antiguo papel del espectador activo de los sesenta, a través del cual se convertía en lector de mensajes artísticos en vez de mero contemplador pasivo. Se preocuparon por llevar a cabo un cambio en los procedimientos artísticos; por la relectura –desde la crítica– de autores como Benjamin, Foucault, Lefebvre, etc., por revisar la función del arte, la legitimidad de la obra como disciplina autónoma, la autoría del artista y todo aquello que tuviera relación entre el arte y la política social; poniendo en funcionamiento nuevas estrategias artísticas basadas en la parodia, la ironía, la inversión o la duplicación, tal y como en práctica Dion.

El panorama sociocultural de los años ochenta fue, en cierto modo, un revulsivo similar al del Mayo de 1968: las ciudades comenzaron a cambiar rápidamente como consecuencia de conflictos sociales, la crisis económica, las reestructuraciones urbanas. La sociología no pudo permanecer ajena a los efectos que esta revolución tuvo sobre el mundo del pensamiento, cada vez más politizado y orientado hacia la crítica social. Fue en este momento cuando comenzó a reivindicarse un mayor protagonismo del espacio frente al tiempo en la comprensión de la ciudad, *El punto de partida del tránsito hacia la posmodernidad*, que diría Edward W. Soja, aunque las figuras que marcaron este punto de inflexión fueron Foucault y Lefebvre. De hecho, Lefebvre coincidía con las “heterotopías” de Foucault al definir la

espacialidad capitalista como una geografía fragmentada y jerarquizada pero que tendía hacia la homogeneización.

En EEUU y Europa, a principios de los noventa, todo ello derivó en un giro político-social que tuvo como principal objetivo reclamar el derecho a la “diferencia” y a la “otredad” respecto a los valores sociales, étnicos, sexuales o de género en el sentido más amplio. Este reconocimiento afectó al campo de la creación artística, y fue necesaria la reubicación del arte de las culturas colonizadas, de las minorías emergentes y de las áreas periféricas o aisladas del mundo occidental, en un proceso que podríamos llamar de desterritorialización. Tanto el posicionamiento institucional –mediante la producción de exposiciones y eventos multiculturales– como el posicionamiento intelectual interesado por lo periférico en cuanto diferente, defendían una perspectiva global de entender el mundo y una clara crítica al colonialismo occidental y a las estrategias de sumisión que Occidente venía empleando a lo largo de su historia; es el momento del surgimiento del nuevo concepto de globalización. Esta “aldea global”, vaticinada por Marshall McLuhan <sup>(96)</sup>, implica la aceptación de las diferencias en una unidad totalizadora que permite, en cuanto a la cultura y el arte se refiere, la hibridación y el mestizaje en todas sus manifestaciones, sin necesidad de renunciar a las propias raíces. Fue el momento en que la convivencia del arte afroamericano, nativo norteamericano, chicano, oriental, con el arte occidental posmoderno, provocan nuevos discursos de identidad, alteridad, diferencia, singularidad, enraizamiento, racismo, xenofobia, nacionalismo. La sociedad occidental, gracias a los nuevos medios de comunicación, asiste a la pérdida de su soberanía o monopolio cultural, en favor del reconocimiento de una sociedad no monolítica, caracterizada por la aceptación de la pluralidad de culturas, ya que, en virtud de su conversión en sociedad de la comunicación, ha propiciado el encuentro entre mundos y pueblos distintos. Fruto de esta toma de conciencia –respecto a la existencia de otras culturas– se desarrolla el concepto del “otro” <sup>(97)</sup> y, junto con este, aparece un *boom* de interés por los estudios sociales y antropológicos, ahora útiles, para el desarrollo y producción de prácticas culturales y artísticas. Son muy frecuentes en esta época las obras que trabajan sobre el concepto de raza, nación y sexo, explorando cómo los imperativos económicos de la Historia de Occidente habían producido involuntarias fusiones culturales y cómo estas se manifestaban en la colonización, migración y los recursos tecnológicos. Buen ejemplo de ello fueron la aparición de la Bienal de Johannesburgo en 1997, o las últimas ediciones del siglo XX de la Documenta de Kassel aunque estas fueron, para muchos, igualmente hegemónicas y monolíticas en su planteamiento occidental-centrista.

Muchos artistas americanos, como Dion, reaccionaron ante este contexto sociocultural con modelos sociales alternativos y prácticas críticas antibelicistas, feministas, antirracistas, ecologistas y en general pro derechos humanos y civiles, tal y como hicieron ciertos artistas de los años sesenta y setenta; aunque esta nueva generación se preocupó más por su entorno social y, sobre todo, por los temas antropológicos de género, identidad y poder.

---

(96) El término de "aldea global" fue acuñado, por primera vez, por el sociólogo Marshall McLuhan, en 1968, para describir las consecuencias socioculturales que estaban teniendo lugar en el mundo, debido a la comunicación inmediata y mundial de todo tipo de información que posibilitan los medios electrónicos de comunicación. Las nuevas tecnologías informáticas, los medios audiovisuales, etc., permitían la comunicación inmediata (aquella que se tenía antiguamente en la aldea por cercanía), sin necesidad de desplazamiento por parte del sujeto. *Esta aldea global, tan grande como el planeta y tan pequeña como una oficina de correos de un pueblo*, en palabras de precursor del término Marshall McLuhan. Véase: MCLUHAN, Marshall (1985): *Guerra y paz en la aldea global*. Barcelona, Planeta- de Agostini.

(97) FOSTER, Hal (1996): *El retorno de lo real*. op. cit. pp. 175-208.

*The Chicago Urban  
Ecology Action Group.*

Mark Dion, 1993.

Imagen del artista con el  
grupo de voluntarios tra-  
bajando por los bosques  
de la zona de Chicago.



Sobre todo, reflexionaron sobre las cuestiones relacionadas con el cruce de instituciones y representaciones, es decir, por lo mestizo y multicultural, con una clara preferencia por la otredad y la diferencia.

Dado este afán institucional por la congregación de distintas culturas dentro de un mismo espacio de reflexión, desde los años noventa se genera un enorme interés por las exposiciones colectivas internacionales, las bienales y los macro eventos culturales, por todo el mundo, en donde el papel del comisario de arte como demiurgo intercultural es primordial. A partir de entonces, el comisario de exposiciones de arte contemporáneo se convierte en una especie de explorador postcolonial ávido del asesoramiento de etnógrafos y antropólogos, para proponer un relato teórico/estético coherente con la tendencia multicultural del momento, aunque han sido igualmente muy criticados, porque han seguido ejerciendo en exceso un hegemonismo curatorial etnocentrista. Frente a esto, artistas y comisarios periféricos se revelaron con la realización de bienales por todo el mundo: La Habana, Sidney, Dakar.

#### **4.13. Arte activista por la democracia cultural.**

Una de las características más destacables del arte “activista” americano de los años noventa, al que pertenece Dion –sobre todo en sus inicios– y al que queremos hacer referencia ahora, es la capacidad que tiene de actuar tanto dentro como fuera del contexto del arte sin estar inserto en ningún campo definido. A este arte “activista” que propone una profunda toma de conciencia en cuanto a lo que significa la cultura y su poder dentro de la sociedad, se le ha denominado, en muchas ocasiones, *Movimiento por la democracia de la cultura*. Básicamente, éste consiste en una crítica a la cultura entendida como una entidad homogénea dominante y única: La cultura entendida como un derecho. El derecho a participar –en lo político o en lo económico– y a ser generador y/o espectador de todas



las manifestaciones artísticas y de expresión cultural. Se basa en un concepto de cultura donde la relación entre las artes se considera como intercambio de comunicación. Esto no quiere decir, que todo ciudadano tenga que hacer arte, tal como había predicado Joseph Beuys con aquel llamamiento *Cada hombre, un artista* <sup>(98)</sup>, sino que más bien, se trata de fomentar que todos los artistas puedan tener su espacio de comunicación abierto y diverso, y la opción de tener un público diferente a sí mismo, ampliando el concepto de arte, al darle la posibilidad de expresarse sin ataduras ni prejuicios. Para ubicarlo correctamente, habría que hacerlo desde el punto de vista de su función: la enseñanza, la publicación, la radiodifusión, el proyecto social, el cine o la organización; ya que a menudo, los proyectos del arte “activista” utilizan muchas de estas estrategias al mismo tiempo. Tratan de crear un arte que sea capaz de catalizar una respuesta en el público, en un intento de aunar la acción social, la teoría social y la tradición de las bellas artes. Cuando un artista activista como Dion se enfrenta a la política de Reagan, no intenta cambiar al espectador en cuanto a sus valores se refiere, sino que se enfrenta a sus políticas de guerra y deshumanización, proporcionándole alternativas, información, y metáforas desde el humor, la ironía y la provocación. El arte activista está orientado hacia lo procesual cuando surge la crítica y el intercambio con el público y tiende a ver el arte como intercambio recíproco entre público y artista. Estos artistas tienen en cuenta, además de los aspectos formales de la obra, el modo en que llegará a su contexto y a su público, y tienen muy claros los porqués de que así sea. Las tácticas o estrategias de comunicación y distribución entran a formar parte del sistema creativo; debemos considerar elementos de la obra, por ejemplo, los carteles anuncio y la pegada en las calles de los mismos, el trabajo en comunidad o las reuniones de grupos de trabajo.

Si bien no podemos englobar todas las obras de Dion dentro del arte activista puro o radical, sí podemos encuadrarlo dentro de estas líneas de actuación, por lo menos en cuanto al *Zeitgeist* que revelan sus obras, como puede verse en la obra que creó para el Belize Zoo con un grupo de estudiantes de Chicago. El proyecto lo tituló *The Chicago Urban Ecology Action Group* y se encuadraba dentro de los grupos de trabajo didácticos que surgieron a raíz del proyecto patrocinado por la asociación Cultura en acción en Chicago. Dion trabajó con el concepto social del artista y la relación que este puede tener con el ecosistema. Realizó charlas y conferencias con los estudiantes en un espacio de trabajo en el que se mezclaban indistintamente los elementos de la naturaleza con piezas de arte contemporáneo, al que denominaba *Clubhouse*, y donde pretendía que se desarrollara un diálogo entre el medio y sus habitantes.

*Conseguimos crear un centro de recursos donde la gente podía asistir y discutir sus ideas sobre arte y ecología, y además donde la gente podía solicitar para su uso para lo que necesitara, tanto las instalaciones como los recursos humanos (los artistas y los estudiantes): allí había 16 personas fuertes y enérgicas disponibles para podar, plantar árboles, convertir descampados en jardines. [...] como cualquier método este era nuestro compromiso y el beneficio que proporcionábamos a la comunidad.* <sup>(99)</sup>

---

(98) Para una mayor profundización sobre las teorías de la escultura la plástica social y los planteamientos antropológicos de la obra de arte total –propios de la antroposofía de Joseph Beuys– véase: BODENMANN-RITTER, Clara (1995): *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*. Madrid, La Balsa de la medusa & Visor.

(99) DION, Mark (1997): en VV.AA. BRYSON, Norman (ed.) (1997). *op. cit.* p. 25



AF. *Urban Wildlife Observation Unit.*

Mark Dion, 2002.

Vista de la obra en un parque de Nueva York.

Tanto Dion como muchos de los artistas activistas de aquella época, no creen que el arte sea capaz de cambiar la sociedad de un modo directo, sino que trabajan desde la visión de que puede ser una herramienta didáctica disponible para la sociedad, un socio poderoso del discurso educativo desde su propio lenguaje. Se trata de hacer participar a las artes del mundo que le rodea, ya que el arte puede reflejar la sensibilidad y las preocupaciones sociales de nuestro tiempo al igual que lo hace el cine, la literatura o la música. Gran parte del arte “activista”, como la obra de Dion comentada, es fruto de la colaboración o la participación social, y su sentido deriva directamente del valor de uso para una comunidad particular. Las necesidades de una comunidad proveen al artista tanto de salidas como de limitaciones. Este tipo de experiencias, a pesar de ser complejas para el artista, suelen ser muy fructíferas en cuanto a la motivación que desencadenan en la sociedad.

#### 4.14. El uso de la antropología social y el espacio geográfico.

El arte contemporáneo, en los últimos años, ha mantenido una profunda reflexión sobre el tema de la espacialidad en la obra de arte, que se viene debatiendo desde las prácticas artísticas *site-specific* —como por ejemplo, los tantas veces mencionados *Site/Non-Site* de

Robert Smithson <sup>(100)</sup>—. Sin embargo, el debate se aleja del concepto de especificidad del arte Conceptual de los sesenta –en el que el artista trataba el espacio con un valor conceptual y geométrico– y se aproxima más a una dimensión política y/o social del espacio. Gran parte del arte de las dos últimas décadas trata el espacio desde el campo de la antropología cultural y la teoría postcolonial. El sociólogo Pierre Bourdieu, por ejemplo, propone una aproximación metafórica del espacio que le permite interpretarlo más allá del ámbito de la literatura y el arte, para llevarlo al de la interacción social como un producto de idéntico valor cultural <sup>(101)</sup>. Podríamos decir, entonces, que los nuevos medios de representación social tienden a considerar el espacio como una construcción cultural y la cultura como un intercambio de relaciones espaciales. La materialidad y la entidad espacial de la cultura que defiende el arte contemporáneo propone un discurso antropológico y geográfico de donde surgen los distintos términos metafóricos espaciales –tan en boga en los años noventa entre los creadores– como por ejemplo el uso del término “frontera” para describir la realidad socioeconómica contemporánea.

Según las teorías del “artista como etnógrafo” de Hal Foster, ya analizadas, el nuevo artista es una especie de cartógrafo que traslada sobre el papel el nuevo espacio cultural del “otro” según los parámetros de la nueva teoría social. De este modo, el artista –como Dion– convierte la sala de exposiciones en un escaparate de los símbolos del “otro” ante la mirada del espectador occidental. Esta específica espacialización de la cultura mediante cartografías, ha sido a menudo criticada por reflejar la cosificación del espacio del “otro” –metafóricamente encerrado–, mientras el artista occidental desde fuera entra y sale en su actitud de viajero o etnógrafo, capaz de llevarse consigo las imágenes de su viaje. De hecho, la mayoría de los proyectos de Dion comienzan con este tipo de viajes de exploración en los que el artista, y algún ayudante, realizan expediciones a modo de etnógrafos decimonónicos, pero en su caso particular se plantean de tal modo que lo que consiguen es criticar estos métodos.

Naturalmente el concepto de espacio posee un nuevo valor político dentro del sistema simbólico general de la cultura, influido por la tecnología y los modos de vida derivados del capitalismo avanzado. En este sentido, los defensores de la aldea global quisieron ver en las nuevas tecnologías un sueño hecho realidad en cuanto a que era posible la idea un mundo sin fronteras geopolíticas. También, los nuevos conceptos de ciudad, lo local, lo autóctono son temas recurrentes en la práctica artística contemporánea que ve, en estos tiempos de globalización, el peligro de la extinción de los medios de producción simbólicos tradicionales, todavía presentes en nuestras culturas, aunque en cierto modo adaptados a un folclore turístico estancado y anecdótico. Ven que cualquier modo de expresión grupal o comunitaria distinto al globalizado tiene el peligro de ser institucionalizado por el sistema de poder, que es en realidad el que construye y ocupa el espacio. En consecuencia, desde hace años, ha surgido una fuerte deriva de redefinición topográfica del espacio contemporáneo.

Cada vez más asiduamente, en el espacio urbano por ejemplo, surgen propuestas artísticas e intervenciones públicas que pretenden estimular la capacidad de los ciudadanos de recuperar su espacio, aquel en donde desarrollan su vida cotidiana. El artista es un miembro de la comunidad que no puede aislarse de las condiciones del espacio que habita, ni

---

(100) SMITHSON, Robert (1968): *Selección de escritos. op.cit.* p. 12.

(101) BOURDIEU, Pierre (2002): *Lección sobre la lección*. Barcelona, Anagrama.



de las responsabilidades éticas y políticas que del mismo se derivan. El artista antropólogo percibe el espacio de la ciudad como la viva imagen de la realidad económica y geopolítica imperante, el sistema capitalista avanzado de Occidente, y desde esta cosmovisión del mismo propone sus obras.

#### 4.15. El artista nómada en la era global. La producción fuera del estudio.

*Los setenta fueron la década del teórico, los ochenta la década del marchante, los noventa pueden considerarse como la década del conservador itinerante que reúne a artistas nómadas en sitios diferentes. Tras el hundimiento del mercado de finales de los 80 y las controversias políticas que le siguieron (R. Mapplethorpe, A. Serrano, etc.) el apoyo al arte en EEUU entró en declive. Así fue como nació el artista etnográfico migrante.* <sup>(102)</sup>

Habiendo estudiado detenidamente el proceso artístico que lleva a cabo Dion para la producción de sus obras y habiendo analizado su concepción del espacio público y el territorio como lugar social y político, no podemos considerar precisamente a Dion como un artista de estudio que cual ermitaño trabaja concentrado en su obra aislado del mundo que le rodea. A Dion siempre le han interesado las experiencias y aprendizajes que tienen lugar durante sus viajes de exploración por el mundo como parte fundamental del proceso de creación de la obra, a veces incluso más, que la propia obra física final resultante. De hecho, en muchas ocasiones el artista produce *in situ*, la obra que luego veremos en la sala de exposiciones, o —dada su peculiar estrategia de recopilador o coleccionista de objetos— dedica sus viajes a la recogida y clasificación del material que luego utiliza para realizar sus instalaciones.

*El viaje es un elemento importante de mi vida; entre la mitad a dos tercios de cualquier año lo paso en la carretera. El hecho de ser un artista nómada ha dado forma a mi punto de vista sobre la naturaleza, en los Estados Unidos, y en nuestro momento histórico particular. El cliché ha demostrado ser cierto para mí, que solo es posible tener una idea de y hacer agudas observaciones acerca de la sociedad desde fuera de ella. Te da la oportunidad de examinar su cultura con un tipo diferente de perspectiva.* <sup>(103)</sup>

Esta metodología nómada de enfrentarse a la producción artística es muy común entre muchos artistas afines a las nuevas estrategias de investigación de la naturaleza; de hecho, existe cierto consenso profesional en considerar al artista contemporáneo como un sujeto cultural en constante movimiento. Para la producción de sus obras, el artista nómada contemporáneo está interesado en trasladarse a otros lugares distintos de su residencia o lugar de trabajo habitual para desarrollar proyectos sobre el propio territorio. <sup>(104)</sup>

---

(102) FOSTER, Hal (1996): *El retorno de lo real*. op. cit. p. 202.

(103) DION, Mark (2003) en KLEIN, R, (ed.) (2003): *Mark Dion: Drawings, Journals, Photographs, Souvenirs and Trophies 1990–2003*. Ridgefield, Aldrich Museum of Contemporary Art. p. 53.

(104) Los motivos por los cuales el artista contemporáneo viaja tan a menudo, unas veces viene motivado por intereses propios del artista; otras, viene promovido por las sinergias del sistema del arte —encargos, subvenciones, patrocinios, ayudas institucionales, becas, y residencias de artista creadas por los gobiernos, entidades y fundaciones, centros de producción de arte actual—. Se ha creado, en las dos últimas décadas,



A este respecto, Dion ha expresado, en múltiples ocasiones, su postura a favor de este modo de entender el proceso creativo. Para abordar temas sobre el territorio, el medio ambiente y la naturaleza es necesaria la experiencia *in situ*, recorrerla, investigarla, caminarla, conocerla de primera mano; para hacerla suya y, desde ahí, desde el lugar cargado de historia y experiencia personal individual y colectiva, aportar su mirada crítica y sensible. La parte más importante de las obras de Dion, entonces, no se lleva a cabo en el estudio, sino que tiene lugar en el territorio; el estudio pasa a ser un almacén (de objetos encontrados), un peculiar gabinete de curiosidades del siglo XXI a la espera de ser expuestos como parte de las obras de arte.

Conviene destacar que esta metodología de producción –que diferencia al artista en su rol como científico (arqueólogo, biólogo, o cualquier otro) con respecto a otros desplazamientos del “yo”– concede suma importancia al trabajo de campo y al proceso de producción en el espacio público, sea este natural, urbano, industrial o rural. Es evidente, por ejemplo, en el caso de la adquisición del rol del artista como arqueólogo, en el que el proceso de localización del yacimiento en el territorio, la excavación del mismo y la recolección de los materiales hallados *in situ* son partes indispensables del proceso creativo en sí mismo. Artistas y críticos aspiran ahora, a principios de siglo XXI, a considerar el trabajo de campo como un espacio de trabajo común en el que teoría y práctica parecen reconciliarse. Existe, ahora, un gran interés por alejarse del texto –de la quietud de la teoría– para acercarse al método –como actitud que implica la acción–.

A esto, habría que añadir que Dion siempre ha estado interesado en la investigación de los grandes viajes de exploración históricos de los primeros naturalistas occidentales. Dion es consciente que nuestra concepción actual sobre la naturaleza está influenciada por los descubrimientos y escritos de aquellos primeros exploradores. Estos pioneros aventureros, a través de sus legados, escritos, ilustraciones y materiales recogidos en los viajes, son los que han ido conformando nuestra percepción del paisaje y del medio natural a lo largo de la historia; por este motivo, le interesan tanto a Dion. En su búsqueda y reflexión artística sobre el origen del concepto occidental de naturaleza, el material rescatado, fruto del estudio de nuevos territorios, es una fuente de inspiración y recurso constante para la realización de sus proyectos. Son muchas las obras del artista que tienen como protagonista alguno de estos personajes históricos –dedicados en cuerpo y alma al viaje de exploración–: diplomáticos como Sir William Hamilton, exploradores como William Beebe, o naturalistas como el influyente pensador Alexander Von Humboldt <sup>(105)</sup>.

---

una gran red de apoyo a la creación y producción de arte contemporáneo que posibilita el traslado de muchos artistas a otros países, durante un periodo que oscila entre un mes y dos años, donde se establece una convivencia creativa multidisciplinar e internacional de artistas del mundo entero para trabajar en un contexto ajeno al suyo. A todo ello además habría que añadir, la facilidad que existe en la sociedad contemporánea de llegar a otros lugares y viajar, bien sea gracias a los bajos costes de determinados medios de transporte (vuelos *low cost*, etc.) o incluso por la posibilidad de realizar desde el propio estudio del artista un viaje virtual a través de las nuevas tecnologías e Internet (Googleearth, redes sociales, etc.) antes, mientras y después del viaje físico –o incluso como sustitución del mismo–.

(105) Un buen ejemplo de ello es la obra realizada por Dion para formar parte de la exposición multidisciplinar –que sobre este pensador– ha tenido lugar en The American Society, en 2014. Se trata de un gabinete de dibujos que Dion ha realizado revisitando el material de este naturalista prusiano, muy reconocido en el siglo XIX, que recorrió miles de kilómetros por América Latina describiendo y observando la naturaleza. Este gabinete de ilustraciones ha formado parte de la exposición colectiva y multidisciplinar *Unity of Nature*, junto con material histórico de viajes de exploración –mapas, dibujos, textos, instrumental, etc.– del propio científico Alexander Von Humboldt (1769-1859) y distintas obras pictóricas del siglo XIX de conocidos pai-



*Neukom Vivarium.*

Mark Dion, 2006.

(Ambas páginas) Distintas vistas del proceso de extracción de la Cicuta muerta, y la recolección de los materiales del entorno del árbol para llevarlos al laboratorio y el vivero de Seattle.

La obra *Neukom Vivarium* es un buen ejemplo de este *modus operandi* nómada del artista, ya que toda la obra gira en torno a un gran árbol caído, que el artista encontró tras una excursión por un bosque del área de Washington. Tras este encuentro, probablemente fortuito, el artista planea —en una primera fase— la idea de su rescate como material para una obra que una vez anotada, y quizá dibujada en su cuaderno de viaje, queda a la espera de ser rescatada en el futuro. Tras varios años, gestiones, procesos burocráticos, económicos y artísticos, Dion consigue llevar a cabo el rescate y traslado del árbol a la ciudad de Seattle donde le construye un vivero a medida como instalación final. Analizando detenidamente este proceso creativo ¿dónde determinamos que Dion ha creado su obra? ¿acaso en el bosque o en el Parque Olímpico de Esculturas de Seattle? En el bosque, Dion ha recogido el árbol caído con maquinaria industrial y ha recopilado con gran minuciosidad muestras de plantas, musgos, seres vivos (hormigas, larvas, etc., metidos en botes de cristal etiquetados) para luego colocarlas junto con el árbol a kilómetros de distancia. En Seattle, recepciona el enorme árbol, lo coloca sobre los cimientos del edificio para una vez ubicado el árbol en su base, terminar de construir la estructura arquitectónica, instalar el sistema de ventilación y regulación climática y por último crear la museografía definitiva que el espectador podrá observar y utilizar durante su visita al árbol caído y su hábitat. Ciertamente, el viaje es parte indiscutible de la obra. Porque, incurriríamos en un error, si determináramos el comienzo de creación de la obra en el momento de la colocación del árbol dentro del vivero en el Parque Olímpico de Esculturas de Seattle. A pesar de que, efectivamente, la obra se materializa en esa fase del proceso —se hace visible físicamente al espectador en el edificio, con el contacto con el árbol trasladado—, el proceso creativo había comenzado mucho antes con el primer viaje del artista, cuando tuvo lugar su primer encuentro con el árbol caído, cuando realizó los posteriores viajes de visita, cuando comenzó el proceso de recogida de materiales a modo de *performance* —con cierta estética del mundo de la ciencia y la biología—, cuando tuvo lugar el traslado del árbol a la ciudad de Seattle. Estas mismas cuestiones, en cuanto a la determinación de dónde se desarrollan los procesos creativos, son comunes a muchas de las obras de Dion, y en general a muchas obras de esta investigación.

En este sentido, Dion se nos presenta como deudor de la generación de los sesenta preocupada por salir del “cubo blanco” como Robert Morris, Denis Oppenheim, Richard Long o Robert Smithson. Todos ellos rescataron el “proceso” como parte fundamental de la obra. Lo importante de las obras creadas con y en la tierra y en el paisaje era el proceso de transformación y manipulación de los materiales naturales procedentes de la naturaleza, para precisamente poner en crisis la entidad misma del objeto artístico. Comenzó así el desarrollo de la definición de *site* (sitio, lugar) artístico, el análisis del lugar y no-lugar y, con él, las experiencias artísticas de confrontación entre arte y naturaleza, el diálogo entre lugar/obra exterior y no lugar/obra interior, todos ellos temas incorporados en las obras de Dion.

---

sajistas americanos como Frederic Edwin Church (1826-1900). Esta exposición ha sido comisariada por Georgina De Havenon y Alicia Lubowski-Jahn. Véase: [www.as-coa.org](http://www.as-coa.org) (consultada en Febrero de 2015).















La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

## SEGUNDA PARTE: NUEVAS ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS EN TORNO A LA NATURALEZA.

### CASO DE ESTUDIO 2.

#### LA ESTRATEGIA DE IBON ARANBERRI. ENTRE LA CRÍTICA POLÍTICA Y LA ANTROPOLOGÍA.

##### 1. Presentación del artista: Ibon Aranberri.

- 1.1. Ámbito conceptual de investigación artística.
- 1.2. Breve biografía profesional.

##### 2. Presentación caso de estudio: *(Ir. T. nº 513) zuloa. Extended Repertory, 2003-08.*

- 2.1. Descripción de la obra.
- 2.2. Datos técnicos de la obra.
- 2.3. Imágenes y referencias documentales de la obra.

##### 3. Obras del artista relacionadas con el caso de estudio.

- 3.1. *Luz sobre Lemóniz*, 2000-.
- 3.2. *Naturaleza reducida a cultivo*, 1998.
- 3.3. *Política hidráulica*, 2006.
- 3.4. *Mar del Pirineo*, 2006.
- 3.5. *Dam Dreams (Traversed)*, 2004-09.
- 3.6. *Exercises on the North Side*, 2004-07.
- 3.7. *Mirando a Madrid desde la distancia*, 2000.
- 3.8. *Gramática de meseta*, 2010.
- 3.9. *Found Dead*, 2007.

##### 4. Interpretaciones derivadas de la estrategia de Ibon Aranberri.

- 4.1. El formalismo anti-estético como lenguaje artístico crítico.
- 4.2. El desplazamiento y la transición de la obra de arte contemporánea.
- 4.3. Conceptualizaciones de un arte “ubicado” más allá del *site*.
- 4.4. Del *site-specific* a la obra de “contexto” y “situación”.
- 4.5. La recodificación del paisaje como lugar antropológico.
- 4.6. La caverna como tropo identitario.
- 4.7. La revisión del mito de la montaña como paisaje sublime.
- 4.8. Memoria e historia crítica como resistencia en tiempos de la globalización.
- 4.9. Derribando la modernidad, una reflexión sobre el espacio capitalista.
- 4.10. Arte, política, capital y territorio.
- 4.11. El espacio-naturaleza como creación social.



La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

## CASO DE ESTUDIO 2:

### LA ESTRATEGIA DE IBON ARANBERRI. ENTRE LA CRÍTICA POLÍTICA Y LA ANTROPOLOGÍA.

La metodología que seguiremos para analizar la estrategia de Ibon Aranberri, al igual que hicimos con Mark Dion en el capítulo anterior, no responde a procedimientos propios de la historiografía del arte; más bien, responde a sistemáticas experimentales que determinan un método de análisis que tiene, en cierto modo, más que ver con técnicas propias de la historia de las ideas como asociaciones, juegos, cruces o interferencias entre conceptos y prácticas artísticas contemporáneas. Recorriendo de nuevo aquellos “círculos concéntricos” de los que nos hablaba Michel Foucault <sup>(1)</sup> encontraremos el modo de desentrañar las claves de la obra de Ibon Aranberri, en cierta manera, difícil de clasificar, ya que esconde un complejo mecanismo crítico de resignificaciones en el ámbito de la naturaleza –política, identidad y territorio–, lo antropológico –historia, cultura icónica, memoria y tradición– y también en lo artístico –lenguajes, procesos y estrategias entre lo escultórico y lo conceptual–.

Tras la presentación de la biografía del artista (Apartado 1), exponemos los datos técnicos e imágenes del caso de estudio (*Ir. T. nº 513*) *zuloa. Extended Repertory* (Apartado 2), como antesala a algunas de las obras y proyectos relacionados con el mismo (Apartado 3) por ser su génesis o por tratar temas o estrategias formales que luego se verán en (*Ir. T. nº 513*) *zuloa. Extended Repertory*. Para terminar (Apartado 4), tomando como excusa el caso de estudio, iremos desgranando las distintas interpretaciones que nos sugiere la obra, y que de un modo detallado nos desvelan *La Estrategia de Ibon Aranberri. Entre la crítica política y la antropología*.

#### 1. Presentación del artista:

Ibon Aranberri (1969), Itziar, Guipúzcoa, España.

Vive y trabaja en la actualidad en Bilbao, tras distintas residencias en el extranjero.

##### 1.1. Ámbito conceptual de investigación artística.

La práctica artística de Ibon Aranberri podría englobarse dentro de tres ámbitos de actuación: paisaje, historia y lenguaje; o si se prefiere: territorio, política y espacio escultórico. Por un lado, está siempre presente el interés del artista hacia la naturaleza y el paisaje como lugar donde se construye la identidad de los pueblos, en conexión directa con su entorno. También, cabe destacar la presencia constante de la historia y la memoria para hablar de lo icónico, la idea de monumento y de las interferencias entre el arte, la estética y la política como práctica social. Y para terminar, su constante experimentación con el propio lenguaje del arte para derribar las convenciones de la modernidad todavía vigentes y reactualizar, de

---

(1) En la obra *La arqueología del saber*, el pensador francés Michel Foucault describe con detalle su análisis sobre la historia de las ideas del siguiente modo: *Es una la disciplina de los lenguajes flotantes, de las obras informes, de los temas no ligados. Análisis de las opiniones más que del saber, de los errores más que de la verdad, no de las formas de pensamiento sino de los tipos de mentalidad... Se convierte entonces en la disciplina de las interferencias, en la descripción de los círculos concéntricos que rodean a las obras, las subrayan, las ligan unas a otras y las insertan en todo cuanto no son ellas.* FOUCAULT, Michel (1969): *La arqueología del saber*. op. cit. pp. 179-181.

acuerdo a las necesidades del siglo XXI, las estrategias conceptuales hoy muy presentes en la práctica artística.

Fruto de todo ello, nos encontramos con una obra compleja basada en la crítica y el análisis de objetos, documentos, iconos y paisajes llenos de formulaciones simbólicas que debemos ubicar, para su correcta comprensión, dentro del contexto cultural, político y social en el que fueron propuestas: la sociedad vasca de las últimas dos décadas. A través de sus proyectos artísticos, sobre todo del principio de su trayectoria en los años noventa, crea mecanismos críticos sobre la sociedad que le rodea, a partir de la reflexión sobre las imágenes, mitos o iconos donde se ve representada la cultura, la tradición y la construcción de la memoria colectiva. Trata temas relacionados con la memoria pero sin sentimentalismos ni presencia alguna de melancolía. Lejos de hacer una aproximación romántica de la historia de los lugares, revisita los territorios donde ocurrieron determinados hechos históricos particulares como una estrategia crítica-conceptual para retar al espectador, ahora más sabio y consciente tras el recorrido por la historia, a replantearse su presente y la “verdad” de aquello. Sus instalaciones se centran en los usos y abusos del territorio por parte del poder en la historia reciente, y se materializan a través de videos, intervenciones en el paisaje, documentos y fotografías, se sitúan en la encrucijada entre el archivo y registro documental.

La estrategia con la que el artista trabaja la memoria implica un profundo replanteamiento de los discursos hegemónicos y las múltiples interpretaciones posibles de la historia (con minúsculas). Como ya nos advirtió Friedrich Nietzsche, hace más de cien años, y luego Michel Foucault, *No hay hechos, sólo interpretaciones* <sup>(2)</sup> y de esto es muy consciente Aranberri. En ocasiones, para la realización de sus obras ha tomado como punto de partida acontecimientos históricos locales, que han tenido gran repercusión social en su contexto, y que, de hecho, todavía están muy presentes en la memoria de la sociedad local. A través de estas obras, el artista formula un discurso crítico sobre aquellos hechos, que a modo de relato imaginado o excusa, le sirven para hablar globalmente sobre cualquiera de los acontecimientos históricos de la sociedad actual. <sup>(3)</sup>

---

(2) Tras Friedrich Nietzsche ya no son posibles las verdades absolutas; el significado de su sentencia parte de que no hay explicaciones capaces de agotar un hecho o un evento. Sólo hay interpretaciones que nos permiten seguir ciertos aspectos del hecho histórico en el que estamos interesados, y lo que es más importante, el hecho no es tan externo ni independiente de como nos lo imaginamos. En cuanto hablamos de ello (del hecho histórico), lo conocemos y tenemos algún tipo de referencia sobre el mismo, dejamos de ser independientes, por tanto es subjetivo. Por eso es importante recordar la frase que el filósofo alemán nos propone: *No hay hechos, sólo interpretaciones, y esto es también una interpretación*. Por lo tanto, si seguimos a Nietzsche o a Foucault podríamos decir que el lenguaje tiene un valor metafórico, como resultado de un proceso creativo y estético, que siempre conlleva una verdad o validez relativa, que no nos permite captar la verdad de una forma absoluta. La repercusión de las teorías de ambos filósofos en las prácticas artísticas contemporáneas, en las que incluimos a Aranberri, ha sido constante a lo largo de las últimas décadas. Teóricos y artistas siguen revisando sus inagotables proposiciones filosóficas y estéticas para actualizarlos al arte del siglo XXI.

(3) Ya nos decía Walter Benjamin: *La superioridad con que la historia cultural suele presentar sus contenidos es una apariencia que deviene de una falsa conciencia. El materialista histórico adopta una actitud bien reservada frente a dicha historia cultural. Para justificar esta actitud, basta solamente con echar un vistazo al pasado: todo el arte y la ciencia que el materialista histórico perciba tiene sin duda una procedencia que él por cierto no puede contemplar sin horror. Pues todo eso debe su existencia no tan sólo al esfuerzo de aquellos grandes genios que lo han ido creando, sino también –en mayor o menor grado– a la esclavitud anónima de sus contemporáneos. No hay ningún documento de cultura que no sea al tiempo documento de barbarie*. BENJAMIN, Walter (1937): “Eduard Fuchs, coleccionista e historiador” en BENJAMIN, Walter (1937): *Obras*, II, 2. Madrid, Abada, 2009. p. 80

(Ir. T. nº 513) zuloa. *Extended Repertory*  
Ibon Aranberri, 2003-08.  
Imagen del artista junto  
a la obra en su formato  
instalación museográfica  
en las salas de la Funda-  
ción Tápies.



El artista altera el significado de los arquetipos preestablecidos que forman parte del imaginario histórico-cultural vasco mediante un desplazamiento de su significado a un contexto cultural actual. Visitándolos de nuevo, los paradigmas se ven actualizados, se reinterpretan y transforman gracias al arte, incluso dentro del contexto cultural que los ha creado. Entendiendo que el “signo” no es un objeto –tal y como apuntaba Roland Barthes<sup>(4)</sup>– ni una materialidad, ni tampoco una entidad empírica, sino que aparece en sus relaciones dinámicas –en sus sentidos– donde cobra un carácter determinado en los discursos, o más explícitamente en los contextos culturales. En esta línea, los símbolos en tanto signos, pierden –en las obras de Aranberri– su significado iconográfico original para asumir nuevas significaciones antropológicas, sociales e incluso políticas activadas ahora desde el campo del arte.

*Es desde ahora mismo, [...] desde donde Aranberri desarrolla su método de archivo prospectivo hacia un futuro distinto de aquel del texto de Smithson. Éste es un método que le permite ir más allá de la dinámica utopía-entropía, imaginar un tercer estadio– visionario y consciente de generar él mismo desorden–, trabajar no desde después de la utopía, sino desde después de la entropía: cerrar cuevas, plantar árboles, lanzar fuegos de artificio.*<sup>(5)</sup>

---

(4) Roland Barthes en la obra *Elementos de semiología* –ensayo de gran repercusión para las artes del siglo XX– enumera tres clases de signos: los signos icónicos, motivados y arbitrarios. La diferencia entre éstos se corresponde con una escala progresiva, los signos icónicos cumplen una sola función y se ubican en un extremo, con posibilidades muy amplias de significación; los signos arbitrarios se encuentran en el otro extremo. Por ejemplo, la cruz en la cultura cristiana o la luna creciente en el Islam tienen un único significado icónico. Estrechamente relacionados con este tipo de signos –cuya aceptación se da por convención social– se encuentran las marcas de identidad de las banderas nacionales, o los uniformes, por ejemplo, que comienzan a confundirse con signos motivados cuando provocan el uso de ropas civiles dotadas de significación para la sociedad que las originó. Véase: BARTHES, Roland (1965): *Elementos de semiología*. Madrid, Alberto Corazón Editor, 1971.

(5) JAI O, Miren (2005): “Utopía, entropía y después”, Suplemento *Mugalari, Gara*, Nº349. San Sebastián (17.12.05).



Desde esta perspectiva, debemos incluir la práctica artística de Ibon Aranberri dentro de una corriente cultural crítica y conceptual, heredera de aquella iniciada en los años sesenta y setenta por los filósofos, artistas, lingüistas y semiólogos como Umberto Eco, Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Joseph Kosuth, Robert Smithson, etc. Aquellos pensadores combatientes dieron lugar a nuevas nociones artísticas, que siguen todavía hoy vigentes: “deconstrucción”, “dispositivo”, “obra abierta”, “obra *site-specific*”, “intertextualidad”. Además, por supuesto, de su papel como precursores de la consabida destrucción de la triada modernista: autor, obra, espectador, ya debilitada desde Duchamp, Tatlin, Picabia y compañía, dando lugar a los lenguajes de la posmodernidad: escultura posminimalista, arte *Povera*, video-arte, arte Postconceptual, *performance* y arte Relacional, etc. En el caso de Aranberri, habría que sumar a todo ello el contexto cultural local en donde todavía todas estas cuestiones se trataban: fundamentalmente en los talleres, publicaciones y seminarios de Arteleku (San Sebastián), en torno a artistas como Juan Luis Moraza, Txomin badiola o Ángel Bados.<sup>(6)</sup>

## 1.2. Breve biografía profesional.

Con veinte años, Ibon Aranberri comenzó a estudiar en la Universidad del País Vasco, Arquitectura, Bellas Artes y Diseño, pero no dió por finalizada su formación al término de su licenciatura en Bilbao. A lo largo de su carrera profesional, lejos de establecerse en un lugar y gracias a la concesión de varias becas de residencias y producción artística, ha vivido en Japón, Italia, Alemania, Francia o Estados Unidos. Disfrutó de dos becas para la movilidad de estudiantes universitarios europeos del Programa Erasmus del Ministerio de Educación de España para estudiar en la Nuova Accademia di Belle Arti de Milán (Italia) y la Norwich University of the Arts (Inglaterra). También se le concedió una beca de residencia de artistas en la École Nationale des Beaux Arts de París, así como la participación en el taller de Ángel Bados y Txomin Badiola en Arteleku, San Sebastián. Continuó ampliando su formación, de 1995 a 1996, con la Beca de Especialización en Artes Plásticas concedida por la Diputación Foral de Gipuzkoa, y en 1998, con la beca denominada Juan de Ostolaza y Pérez de Saracho en Basauri (Vizcaya). En ese mismo año, obtuvo el primer reconocimiento de su carrera artística: el Segundo Premio del II Concurso de Escultura Pública de Villabona (Guipúzcoa). Entre 1999 y 2000, se le concedió una estancia en el Center for Contemporary Art Kitakyushu de Japón para su programa de investigación artística. Entre 2003 y 2004, gracias a la

---

(6) En la exposición que el artista alavés Juan Luis Moraza llevo a cabo como comisario, en el Museo Guggenheim de Bilbao en 2007, con título *Incógnitas. Cartografías del arte contemporáneo en Euskadi* se propuso dar cuenta de todo el complejo panorama del arte contemporáneo vasco de las tres últimas décadas (entre los artistas representados se encontraba Aranberri). En esta célebre exposición donde más que obras había documentación, diagramas y mapas de lugares, artistas y obras, situaba a Arteleku como uno de los centros de formación de artistas fundamentales del territorio vasco, pero al mismo tiempo, como “agente” cultural, esto es, como dispositivo cultural capaz de producir una escena de pensamiento y de producción de arte. Esta circunstancia pone en conexión dos ámbitos de trabajo del centro que son inseparables durante toda su trayectoria, y que dotan al centro de su singularidad con respecto a otros lugares de producción a nivel nacional: la educación artística y la producción de arte.

Para más información sobre el centro Arteleku puede consultarse un texto crítico que repasa con detalle la historia del centro y su influencia en la escena del arte contemporáneo vasco, véase: RODRÍGUEZ BORNAETXEA, Arturo Fito (2011): “Arteleku desde la perspectiva educacional. Alternativa y modelo: desarrollos, ejes, apuntes”, en *Revista Desacuerdos (Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español)*. Nº 06. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA-Arteypensamiento, 2011. pp. 222-250.

concesión de una beca de residencia artística en el prestigioso MoMA PS1 Studio Program vivió en Nueva York. En 1998, fue seleccionado para los premios Gure Artea del Gobierno Vasco, y en la edición de 2004 fue uno de los ganadores del certamen.

A lo largo de su trayectoria artística, Ibon Aranberri ha participado en numerosos proyectos y exposiciones, tanto de ámbito nacional como internacional, destacando su participación en la 4ª Edición de Manifesta Bienal Europea de Arte Contemporáneo en Frankfurt-Main, en 2002, la 12ª Documenta de Kassel, en 2007, y en la 16ª Bienal de Sydney, en 2008. Destacamos la realización de tres exposiciones individuales, la primera con título *Integration* en la Kunsthalle de Basel, en 2007; la segunda, con título *Gramática de Meseta* en el Convento de Santo Domingo de Silos (Burgos) dependiente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid, en 2010; y la tercera, una peculiar retrospectiva con título en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona en 2011. Actualmente es considerado por la crítica como uno de los artistas vascos con mayor proyección profesional internacional. Sus obras se encuentran en colecciones públicas y privadas como la del MNCARS de Madrid, el ARTIUM de Vitoria y el MACBA de Barcelona, o la Fundación Kutxa de Donostia.

Ibon Aranberri, 2011.

Vista general de varias obras de la exposición individual del artista en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona.





*(Ir. T. nº 513) zuloa. Extended Repertory*

Ibon Aranberri, 2003-08.

Vista del entorno exterior de la cueva Irtegi.





## 2. Presentación caso de estudio: (Ir. T. nº 513) *zuloa. Extended Repertory*, 2003-08.

### 2.1. Descripción de la obra.

Ibon Aranberri recorrió con la ayuda de guías arqueológicas diversos parajes de la geografía vasca –ricos en cuevas prehistóricas y cavidades rocosas– en busca de un lugar donde formular su obra en la primera fase de trabajo de campo. En esta parte del proyecto, el artista no tenía definido la formalización definitiva de la idea, aunque tenía claro que quería trabajar con la cueva como arquetipo cultural para desde allí experimentar. Finalmente eligió la cueva de Iritegi, situada en el término municipal de Oñati (Guipúzcoa) en las estribaciones de la sierra de Aitzgorri. La nomenclatura del título de la obra: (Ir. T. nº 513) corresponde a su código científico en las guías arqueológicas. Fue elegida esta porque era la que más se aproximaba al esquema original trazado por el artista en términos simbólicos o conceptuales –cueva prehistórica, alejada del entorno urbano y rica biológicamente– y por cuestiones puramente técnicas –dimensiones físicas, su localización y su estado salvaje–<sup>(7)</sup>. Pero, a pesar de que esta cueva poseía un alto interés científico, en realidad el artista podría haber elegido cualquier otra, en cualquier otro lugar; lo que perseguía era un arquetipo, una abstracción tridimensional de una idea originaria.

*Siguiendo las indicaciones de las guías arqueológicas, fui recorriendo numerosas localizaciones ricas en cavidades rocosas que se encuentran en la geografía más cercana. Este proceso de búsqueda y familiarización me ha servido para obtener conocimientos básicos sobre el tema. La idea de cerrar una cueva surge como reacción a esta experiencia. Tal aplicación, no responde sin embargo a medidas protectoras que habitualmente se dan en este terreno, en este sentido, no persigue una finalidad práctica alguna. Al contrario, proviene de una motivación meramente personal. Durante el trabajo de campo recopilé abundante material documental. Fui marcando mecánicamente las imágenes elegidas, borrando manualmente la huella mediante capas. Posteriormente decidí trasladar el mismo efecto gráfico a escala real y medir sus efectos en la sociedad.*<sup>(8)</sup>

Tras obtener los permisos pertinentes de las instituciones públicas y administrativas, Aranberri procedió a la construcción de una estructura, a partir de paneles metálicos, para tapiar el acceso de la gruta. En la parte superior de la estructura, realizó una abertura circular para permitir la libre circulación de los murciélagos que habitaban en la cueva. En la parte inferior, se habilitó una puerta con llave para poder acceder a la cueva en caso de necesidad. Las entidades y personas implicadas recibieron una copia de la llave pero al visitante no se le permite el paso normalmente. El artista dejó un estrecho paso de entrada para la colonia de murciélagos en extinción que habitaba la gruta, pero vetó el acceso a las personas a un espacio natural muy significativo para el imaginario colectivo de Euskadi. Esta tensión nos

---

(7) En la entrevista que el MACBA realizó a Aranberri para formar parte de los archivos sonoros de su web, el artista cuenta exhaustivamente todos los detalles del proceso de creación de la obra, incluido el motivo por el cual seleccionó la cueva (Ir. T. nº 513). Véase: <http://www.macba.cat/es/rwm-fons-ibon-aranberri> (consultada en Febrero de 2015).

(8) ARANBERRI, Ibon (2004): *Ibon Aranberri: No Trees Damaged (Sin daño para los árboles)*. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia- Sala Rekalde. p. 61.



demuestra que la intervención artística no fue realizada con una finalidad medioambiental para preservar el paisaje, sino para recodificarlo y así crear nuevos significados colectivos.

(*Ir. T. nº 513*) *zuloa. Extended Repertory* condensa buena parte de los intereses y temas de este artista vasco. La cueva –como imagen icónica– es portadora de múltiples significaciones culturales y antropológicas; conecta con los arquetipos imaginarios de la cultura local, donde la tradición romántica, todavía vigente en la sociedad, interpreta el gran mito de la prehistoria como el mito originario <sup>(9)</sup>. Tras la tapia negra podemos interpretar la cueva, entonces, como un lugar de vacío, pero también como un símbolo del origen de la vida, además de aquel lugar prehistórico de reunión y primer asentamiento humano.

*A su manera parca en palabras, Aranberri ha ido siempre directo a los puntos calientes de la simbología local. En uno de sus proyectos cerraba a cal y canto la cueva de Iritegi, yacimiento de gran valor sentimental para la construcción de una raza vasca ancestralísima –¿aburrido de tanta Prehistoria? ¿Para animar a mirar fuera de la caverna? ¿Para dejar dentro a los trogloditas?–.* <sup>(10)</sup>

Para presentar al público la intervención realizada en la cueva, y dado que se trata de un proceso artístico que no termina con su cerramiento, el artista organizó –el 1 de Febrero de 2003– una excursión en autobús, desde Bilbao, para el público interesado, amigos y artistas vascos. Tras una gélida caminata por la nieve, Aranberri mostró su intervención a la comunidad artística vasca. Durante aquella experiencia, el artista grabó un video que más tarde formó parte de la instalación final junto a fotografías tomadas por amigos y por él mismo.

A partir de dicha intervención, y durante cinco años, el artista ha ido reuniendo documentación científica, histórica, arqueológica y fotográfica de esta cueva conformando una extensión que pasa a titular (*Ir. T. nº 513*) *zuloa. Extended Repertory*, y se presenta como una instalación heterogénea y expandida (en el tiempo y en el espacio). Si bien, el video de la acción se ha proyectado individualmente en varios ciclos (algunos dentro del ámbito Arte & Naturaleza), la obra completa que incluye también dibujos, mapas y fotografías se ha podido ver en menos ocasiones. En la actualidad, la obra forma parte de la colección del MACBA, con quien Aranberri firmó un acuerdo en virtud del cual disponía de libertad para modificar la obra en el futuro en función de posibles experimentaciones futuras introduciendo más

---

(9) Las analogías entre las imágenes mitológicas de los pueblos prehistóricos y el mundo primitivo con el imaginario estético de la tradición cultural del pueblo vasco han estado siempre muy presentes. Dentro del campo del arte, los artistas vascos, y más concretamente los escultores, han estado profundamente influenciados por estas teorías procedentes de la interpretación de la mitología prehistórica-primitiva en relación al “alma vasca” llevada a cabo por la antropología y la etnología pero también desde el arte a lo largo de todo el siglo XX. Valgan como ejemplo, la profusión de la imagen de la cueva, la caza, la naturaleza salvaje, la piedra, la montaña, las formas simples, o la abstracción formalista. En el campo del arte, encontramos un buen ejemplo en uno de los artistas vascos del siglo XX más emblemáticos, Jorge Oteiza, quien en defensa de una supuesta “alma vasca primigenia” establece profundas analogías desde lo antropológico-estético, entre el arte primitivo y el arte vasco. Para una mayor profundización sobre la teoría estética de este creador al respecto de la identidad de la cultura vasca contemporánea, véase: OTEIZA, Jorge (1963): *Quousque tandem...!. Ensayo de interpretación estética del alma vasca. (Edición crítica de la obra de Jorge Oteiza)*. Navarra, Oteiza Fundazio Museoa, 2007.

(10) Cita extraída del artículo del crítico Javier Montes para la revista digital *e.Limbo* (E-zine de información y análisis de modos de vida actual), sobre la exposición individual de Ibon Aranberri *La Memoria estancada*. Véase: <http://www.e-limbo.org/articulo.php/Art/2711> (consultada en Febrero de 2015).

documentación o material de archivo <sup>(11)</sup>. De hecho, en el MACBA, cuando fue expuesta después de su adquisición, el artista incorporó una gran vitrina museográfica iluminada que contenía restos prehistóricos, huesos y materiales biológicos originales encontrados por los arqueólogos en la cueva, cuando realizaron las excavaciones científicas, muchos años antes de que el artista la tapiara.

## 2.2. Datos técnicos de la obra.

- Obra única compuesta por:

Intervención: tapia de metal en la entrada de la cueva (Ir. T. nº 513).

Instalación: dieciocho vitrinas, video, monitor, documentación gráfica, fotografías, dibujos, mapas, restos arqueológicos y patrones metálicos.

- Dimensiones:

Intervención: tapia de metal de aprox. 4 x 4 metros.

Instalación: variables, espacio min. aprox. 30 m<sup>2</sup>.

- Duración de exhibición de la obra:

Intervención: carácter permanente, o hasta que la comunidad científica lo considere oportuno.

Instalación: la obra forma parte de los fondos de la Colección MACBA Fundación Repsol; aunque no está en exposición permanente, se ha expuesto en varias ocasiones en las salas del propio museo, así como en otros museos.

- Ubicación de la obra:

Intervención: La cueva de Iritegi se encuentra en el término municipal Oñati (sierra de Aitzgorri) en Guipúzcoa, en la ladera NE. del monte Aitzabal, unos 300 m. aguas abajo del río Arantzazu.

Instalación: La instalación forma parte de los fondos de la Colección MACBA-REPSOL.

- Necesidades técnicas de conservación:

Dado el alto valor científico y biológico de la cueva se ha construido la estructura con un mecanismo desmontable y reversible, por si hiciera falta su desmontaje en un futuro. Además, teniendo en cuenta las propiedades de la cueva, se ha dejado un margen de espacio entre la estructura y las paredes de la entrada para permitir la circulación de aire. Para perjudicar lo mínimo posible la roca y los sedimentos del suelo de la cueva, la estructura se mantiene suspendida sobre distintos puntos de anclaje. El orificio circular superior se habilitó para permitir la libre circulación de la colonia de murciélagos que habitaban la cueva <sup>(12)</sup>,

---

(11) En la entrevista que el MACBA realizó a Ibon Aranberri para formar parte de los archivos sonoros de su web, el artista narra bajo qué condiciones se lleva a cabo la adquisición de la obra (*Ir. T. nº 513*) *zuloa. Extended Repertory* (2003-08) con la Fundación MACBA; también explica las condiciones de la adquisición que le permiten ir completando o transformando la pieza según vaya pasando el tiempo. Véase: <http://www.macba.cat/es/rwm-fons-ibon-aranberri> (consultada en Febrero de 2015).

(12) Además del interés histórico-cultural que posee la cueva Iritegi como yacimiento paleontológico –por los restos prehistóricos encontrados en su interior desde las primeras excavaciones arqueológicas realizadas, en 1973, por La Sociedad de Ciencias Aranzadi– es considerada por los científicos como una cueva de alto interés biológico, por ser el hábitat permanente de dos especies de murciélagos protegidas: la especie *Rhinolophus ferrumequinum* Schreiber y *Miniopterus scheibersii* Kuhl.

y también se dejó, abajo, un módulo con puerta (con llave) para el acceso de personas. La cueva recibe visitas periódicas de científicos, excursiones pedagógicas de la escuela de naturaleza de la localidad, así como otros usos esporádicos como prácticas de espeleología.

- Duración de ejecución de la obra: 2003-08.

No obstante, el artista considera la instalación abierta, ya que puede seguir completándose en el futuro, en virtud del acuerdo –antes comentado– entre el artista y el actual propietario de la obra: Fundación MACBA y Fundación REPSOL.

- Elementos técnicos:

Intervención: Estructura plana y opaca de hierro que cubre la entrada de la cueva. Se trata de un sistema de paneles modulares de gran resistencia unidos entre sí. La forma de la estructura se adapta a las medidas y morfología de la montaña. Las piezas de hierro están recubiertas por un material anticorrosivo de alta duración y pintadas con laca de color negro.

Instalación: Documentos realizados mediante impresión de tinta sobre papel, fotografía cromogénica, vitrinas de madera y vidrio, video monocal en monitor TV (color) con sonido original (8 min.) y restos arqueológicos de una cueva prehistórica procedentes del Centro de Conservación e Investigación de los Materiales Arqueológicos y Paleontológicos de Guipúzcoa, San Sebastián.

- Equipo Humano:

Equipo transdisciplinar formado por antropólogos, arqueólogos, científicos, biólogos para la fase de búsqueda del enclave apropiado y para llevar a cabo la documentación en archivos públicos y privados. En cuanto a la producción del cierre de la cueva: técnicos en carpintería metálica industrial, y Consonni <sup>(13)</sup> como productora de apoyo al desarrollo del proyecto y también de la actividad y excursión de presentación al público.

- Patrocinadores:

Fundación Obra Social Caja Madrid a través de la convocatoria de artes plásticas Becas Generaciones 2002.

---

(13) Consonni es una productora de arte contemporáneo, localizada en Bilbao. Desde 1997, esta productora colabora con artistas para desarrollar proyectos que generalmente exceden la mera producción de un objeto de arte convencional a exponer en una sala. Consonni investiga fórmulas para expandir la práctica del comisariado, la producción y la noción de programación en arte contemporáneo. Ibon Aranberri ha colaborado en diversas ocasiones con esta productora desde sus inicios, para la producción de varias de sus obras y proyectos artísticos. Véase: <https://www.consonni.org/es>. (consultada en Febrero de 2015).



### 2.3. Imágenes y referencias documentales de la obra.

*(Ir. T. nº 513) zuloa. Extended Repertory*

Ibon Aranberri, 2003-08.

Arriba, vista general de la instalación en la Fundación Tápies Abajo, fotografía documental de la excursión organizada por el artista para presentar la intervención en la cueva Irtegi, .





La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

*(Ir. T. nº 513) zuloa. Extended Repertory*

Ibon Aranberri, 2003-08.

Vista desde el interior de la cueva hacia fuera, a través de la apertura circular abierta para permitir el paso de la población de murciélagos.





(Ir. T. nº 513) zuloa. *Extended Repertory*

Ibon Aranberri, 2003-08.

Vista del entorno exterior de la cueva Iritegi desde  
la orilla del río Arantzazu.





La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

(Ir. T. nº 513) *zuloa. Extended Repertory*

Ibon Aranberri, 2003-08.

En esta página de arriba abajo: dos fotografías de la excursión de presentación de la intervención al público, dos vistas de la instalación (archivos y video), dos vistas de la vitrina que acompaña a la obra donde se exponen los restos óseos encontrados por los paleontólogos en la cueva prehistórica, junto a una fotografía de archivo de la cueva en las salas de la Fundación Tápies.

En la página de la derecha: croquis de la intervención realizados por el artista para la producción del cierre de la cueva con placa metálica negra.







La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

### 3. Obras del artista relacionadas con el caso de estudio:

A continuación, se presenta una selección de obras de Ibon Aranberri como antesala a la obra principal de nuestra investigación como caso de estudio. Hemos elegido aquellas que nos han parecido más reveladoras para entender la estrategia artística que nos ocupa en este capítulo *La estrategia de Ibon Aranberri. Entre la crítica política y la antropología*, y que justifican la elección de la obra (*Ir. T. nº 513*) *zuloa. Extended Repertory* como caso de estudio principal. A través de ellas, iremos vislumbrando cómo el artista nos propone su particular *temporalización del espacio*, y en qué lugar se posiciona con respecto al tema fundamental de nuestra tesis: la relación entre historia, cultura y naturaleza en las prácticas artísticas contemporáneas. De todas las obras del artista, realizadas en los últimos veinte años, hemos seleccionado sólo aquellas que creemos más conectadas con nuestro caso de estudio (*Ir. T. nº 513*) *zuloa. Extended Repertory*, bien porque tratan el mismo tema o porque muestran los mismos recursos conceptuales y/o técnicos.

Es importante señalar, de antemano, que el orden de presentación de las obras seleccionadas en este apartado, no es cronológico sino que está estructurado en base a su conexión conceptual o formalización. Hemos querido presentar las obras agrupadas por conceptos o metodologías, no por fechas de realización. Las primeras obras están más relacionadas específicamente con la preocupación del artista por el abuso del poder político y económico en cuanto a la ordenación del territorio y los problemas medioambientales que ocasiona la explotación de los recursos de la naturaleza; y las últimas obras, trabajan sobre distintos aspectos de la identidad comunitaria, la memoria y el patrimonio cultural como herramienta de manipulación del poder político. A través de esta presentación de obras, se pretende hacer un recorrido por la trayectoria del artista para entender mejor su estrategia artística, así como estudiar el lenguaje, concepto y proceso que Aranberri lleva a cabo en la producción de nuestro caso de estudio (*Ir. T. nº 513*) *zuloa. Extended Repertory*. Se trata de analizar una obra de arte concreta, a través de un viaje de observación hacia la globalidad de la trayectoria del artista para establecer conexiones, nodos y redes entre los conceptos, los relatos y sus formalizaciones artísticas.

#### 3.1. *Luz sobre Lemóniz, 2000-*

La obra *Luz sobre Lemóniz* se encuentra actualmente inacabada –detenida en el tiempo– como la propia construcción arquitectónica que la motiva: la Central Nuclear de Lemóniz en el País Vasco. En palabras del propio artista, se trata de un proyecto *fracasado* por su complejidad técnica pero, sobre todo, por sus conflictivas vinculaciones políticas. La idea principal del artista era llevar a cabo una obra de intervención efímera –en formato de un espectáculo pirotécnico lúdico festivo– en los terrenos de la polémica Central Nuclear de Lemóniz, hoy en desuso. Su intención era proporcionar a la sociedad la oportunidad de revisar su historia reciente, a través de una reflexión crítica sobre este “escenario político” abandonado. Tener la posibilidad de crear un nuevo relato, un modelo de narración abierto y colaborativo en el que estuviera representado el imaginario colectivo actual de la sociedad vasca. Pero hasta el momento, como decíamos, es un proyecto en suspensión. Como consecuencia, la obra se ha mostrado al público como material de archivo *por efecto de una inercia acumuladora*, dice el propio artista, *tras un ejercicio imposible en forma de proyecto*

*artístico* <sup>(14)</sup>, en formato de instalación artística donde se presenta un archivo visual de diapositivas (película de 35 mm.) como un antiguo diaporama, o como documentación impresa publicada y diseminada en catálogos y demás soportes editoriales mediante la compilación de archivos, fotografías, diagramas técnicos y textos de reflexión crítica sobre el proyecto. El artista nos explica sus intenciones iniciales y las consecuencias de la paralización del proyecto del siguiente modo:

*El ejercicio se centraba en los siguientes elementos de actuación:*

- 1- Redibujar el enclave sobre el mapa. 2- Movimiento de masas reclutadas y réplicas de acontecimiento social. 3- Espectáculo pirotécnico-visual diseñado especialmente para aquel escenario (situándola geográficamente a la distancia más corta que las leyes de seguridad permitiesen).*
- 4- Iconografía de conflicto neutralizada como diseño gráfico.*
- 5- Documentación gráfica (tanto reeditada como generada in situ).* <sup>(15)</sup>

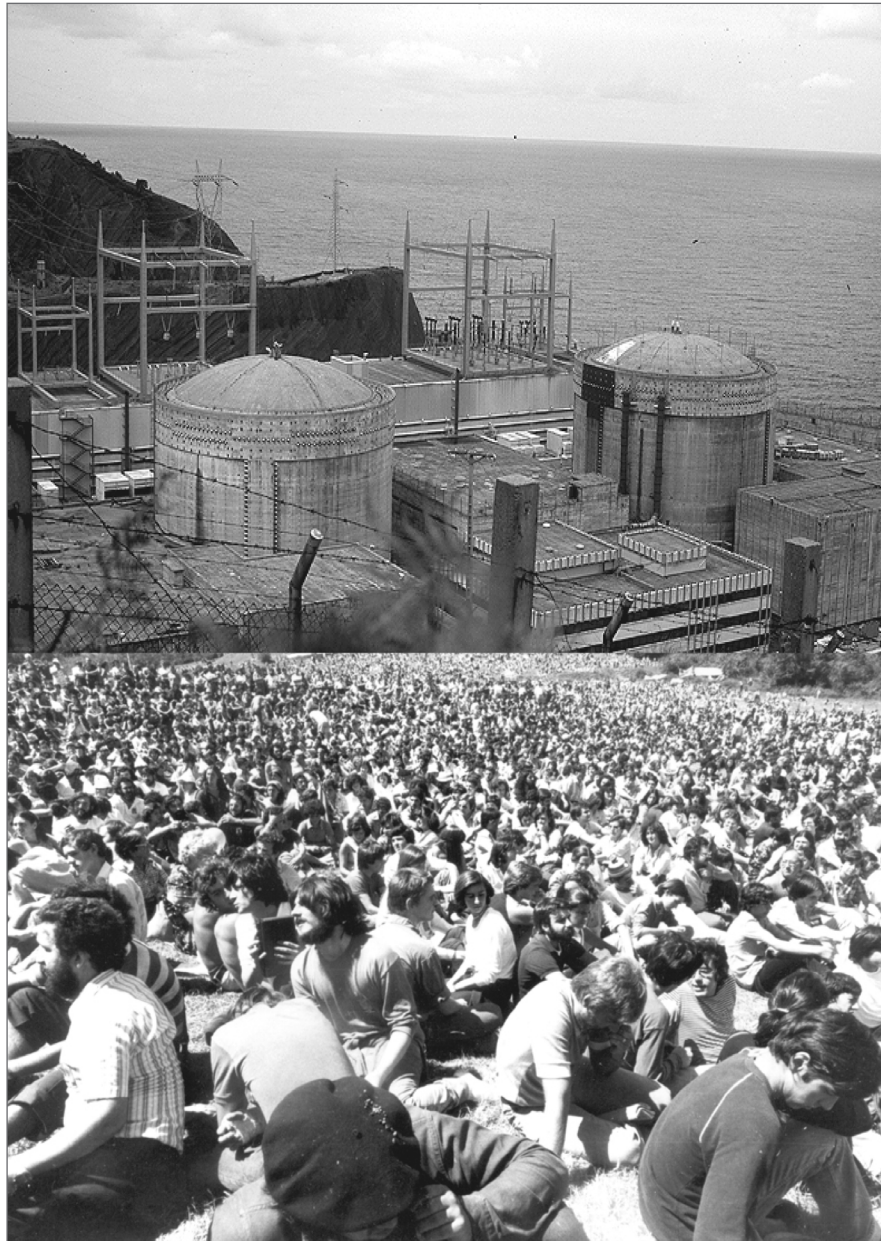
Para entender, correctamente, porqué le ha sido imposible a Aranberri llevar a cabo este proyecto artístico y abarcar, en toda su dimensión, las motivaciones e intereses por los cuales el artista se plantea su realización, debemos detenernos un instante sobre determinados hechos históricos particulares y su repercusión en el contexto social y territorial en el que se desarrollaron debido a que, todavía hoy, permanecen vivos en la memoria de la sociedad vasca. A principios de la década de los 70, todavía en plena dictadura, el gobierno de Franco emprende un ambicioso proyecto energético en el norte de España, a través del cual aprueban la construcción de varias centrales nucleares a lo largo de la costa del País Vasco. Tras esta resolución, se producen numerosas protestas y movilizaciones por parte de diversos círculos –asociaciones de ecologistas, personalidades del mundo del arte, etc.– de la sociedad española en general, y, en especial, de la sociedad vasca que no queda al margen de la protesta <sup>(16)</sup>. Este tipo de manifestaciones sociales de reivindicación a favor de energías limpias por parte de la población civil fueron habituales en los años setenta, ya que la sociedad se encontraba en medio de dos grandes crisis del petróleo que encarecieron el precio del consumo energético a nivel mundial y los gobiernos trataron de dar respuesta urgente a estos problemas con grandes proyectos energéticos. De todas las centrales nucleares propuestas por aquel programa la más emblemática es, sin duda, la primera instalación programada: la Central Nuclear de Lemóniz, en la cala de Basordas (Vizcaya) a veinticinco kilómetros de Bilbao. La empresa de construcción de esta central estaba preparada para en-

---

(14) Cita de Ibon Aranberri extraída del libro *Registros imposibles: El mal de archivo* publicado con motivo de las XII Jornadas de estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid, 2006. El artista fue invitado por los historiadores y comisarios Sergio Rubira y Beatriz Herráez a dar una charla durante las jornadas sobre el proyecto *Luz de Lemóniz*. Véase el texto completo del artista sobre el proyecto en: VV.AA. RUBIRA, Sergio; HERRÁEZ, Beatriz (ed.) (2006): *Registros imposibles: El mal de archivo*. Madrid, Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid. p. 129.

(15) VV.AA. RUBIRA, Sergio; HERRÁEZ, Beatriz (ed.) (2006): *Ibidem*. p. 130.

(16) Entre otros intelectuales movilizados, fue significativa la actuación del escultor Eduardo Chillida, quien se encargó de diseñar el logotipo que representó todos los movimientos de protesta en contra del programa energético del General Franco. Aranberri incluirá abundante documentación e imágenes de este icono (ahora convertido en “signo” con un fuerte simbolismo político para la sociedad vasca) como parte del archivo de la obra *Luz de Lemóniz*. En otra ocasión ha sido utilizado por el artista para la creación de la obra *Horizontes*, San Sebastián, 2001, que instaló en la entrada del palacio de congresos Kursaal, con motivo del festival de música electrónica *Elektronikaldia2001*. Véase: ARANBERRI, Ibon (2004): *Ibon Aranberri: No Trees Damaged*. op. cit. pp. 23-25.



*Luz sobre Lemóniz.*

Ibon Aranberri, 2000-.

Fotomontaje realizado por el artista para presentar el proyecto en el dossier que la productora Consonni redactó para su difusión y producción. En la parte de arriba, vemos una fotografía de la central en su estado actual. En la parte de abajo, se nos muestra retocada una fotografía histórica de una de las manifestaciones de la sociedad vasca en contra de las centrales nucleares.

frentarse a las polémicas manifestaciones medioambientales de oposición ecologista, pero el proyecto nuclear de Lemóniz tuvo que enfrentarse a otro tipo de situaciones para las que el gobierno y la sociedad vasca no están tan preparados: la compleja realidad del pueblo vasco fracturado política y socialmente desde hacía décadas por la existencia del movimiento independentista terrorista vasco. Durante, e incluso una vez finalizada, la construcción de la central, en paralelo a las manifestaciones ecologistas de protesta, los etarras vascos llevan a cabo un intento de monopolización de la causa ecologista perpetrando varios atentados que provocaron la muerte de seis personas —entre trabajadores e ingenieros— y varios heridos. Así, cobardemente escondidos bajo la bandera verde mezclan sus reivindicaciones independentistas con la oposición a la explotación de la energía nuclear, confundiendo y manipulando a toda la población. Como consecuencia de estos atentados y la presión social en los primeros años ochenta con el primer gobierno socialista, el programa nuclear nacio-



nal se paraliza. La Central Nuclear de Lemóniz queda entonces detenida en el tiempo, ya que a pesar de estar finalizadas sus instalaciones, nunca llegó a ponerse en funcionamiento. Así, tras sus muros queda escondida para siempre una brutal y controvertida historia de nuestra sociedad.

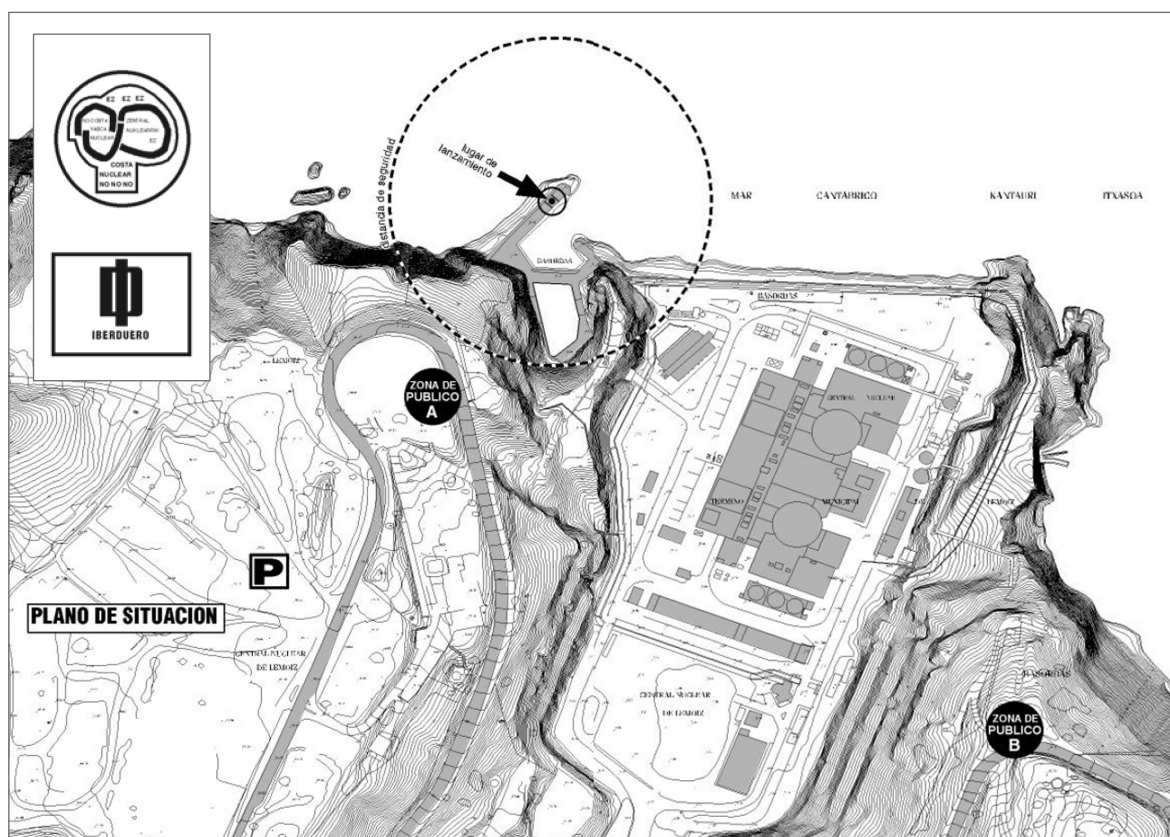
Aranberri elige esta emblemática central nuclear consciente del profundo carácter simbólico que posee este escenario para la sociedad vasca. Sabe que revisitar, ahora, la central supone volver a activar todas aquellas actitudes. Al artista le interesa evidenciar la debilidad de la memoria colectiva, llamar la atención sobre el lugar para que nos demos cuenta que nada se ha reparado. Aranberri nos demuestra que aún siguen las heridas abiertas, y que aquella problemática no está en absoluto resuelta; simplemente, se encuentra paralizada en el tiempo, detenida tras vallas y cerrojos encadenados. Treinta años después, las instalaciones de Lemóniz permanecen desiertas y abandonadas, aunque los muros de la central “fantasma” se encuentran bien custodiados por vigilantes de seguridad privada, porque hay que seguir protegiendo el letargo silencioso de una historia difícil, todavía hoy, de asimilar. En términos de construcción de memoria contemporánea, la central y su particular historia, cargada de dolor y controversia, es una amalgama de complejos relatos. Por un lado, puede ser considerada como un icono de la lucha de toda una generación en contra de la energía nuclear; también, un brutal ejemplo de la capacidad con la que el poder político utiliza a su antojo el territorio, a través de la transformación del paisaje en aras del avance industrial. Pero al mismo tiempo, es otra muestra de cómo determinadas políticas, en este caso el terrorismo, aprovechan problemáticas situaciones sociales para distorsionar y manipular la conciencia de la población a su favor. El propio artista en una entrevista sobre el proyecto decía al respecto: *La Central Nuclear de Lemóniz ha representado para muchas generaciones una memoria cargada de sucesos trágicos y tensiones sociopolíticas, y para la empresa propietaria un desgaste social que ha actuado desde entonces en su contra.* <sup>(17)</sup>

Como parte de la investigación previa para la realización de la obra, y formalizado posteriormente en un diaporama con título *Luz sobre Lemóniz (sin onda expansiva)*, 2000-, el artista realiza un archivo sobre la historia de la central a través de fotografías y recortes de prensa de distintas hemerotecas aparecidos en la prensa del momento durante el periodo de su construcción. En este archivo se pueden ver imágenes de las manifestaciones que llevaron a cabo la población civil, el logotipo que diseñó Eduardo Chillida para las mismas, y fotografías técnicas, gráficos y diagramas de la propia construcción de la central. La recuperación de todos estos documentos propone al espectador la actualización de las capas de tiempo sedimentadas para redescubrir, así, el pasado histórico, ahora, sólo accesible en formato de archivo.

Pero, como hemos comentado, el proyecto *Luz sobre Lemóniz* es mucho más ambicioso que la mera presentación de unos archivos de hemeroteca mediante diapositivas. La formalización de la obra por la que apuesta el artista tiene un carácter mucho más radical y complejo. Con la ayuda de la productora Consonni, Aranberri propone llevar a cabo una obra de intervención efímera en formato de un espectáculo pirotécnico en los terrenos

---

(17) Cita procedente de la correspondencia por correo electrónico mantenida entre la crítica de arte Miren Eraso y el artista. Véase: ERASO, Miren (2001): “El proyecto no son los fuegos” en *Territoris d’assaig*. Revista Papers D’art, (Primer trimestre), Girona, 2001; o véase la web de Consonni: <https://www.consonni.org/es/media/el-proyecto-no-son-los-fuegos-artificiales-0>. (consultada en Febrero de 2015).



*Luz sobre Lemóniz (sin onda expansiva).*

Ibon Aranberri, 2000-.

Arriba: logotipo diseñado por Chillida, en los años setenta, con motivo de las manifestaciones en contra del programa de energía nuclear.

Derecha: plano de situación de la Central Nuclear de Lemóniz, en la costa de Basordia, Vizcaya.

de la antigua central nuclear de Lemóniz. En colaboración con la empresa especializada en fuegos artificiales Pirotecnia Astondoa diseñó y planificó, con todo detalle, un evento de luces artificiales sobre el cielo de las instalaciones nucleares de media hora de duración <sup>(18)</sup>. Este evento artístico público está pensado para incitar a los ciudadanos a que presencien el espectáculo de luces alrededor de las propias instalaciones de la central, de ahí, el título de la obra: *Luz sobre Lemóniz*.

El uso de los fuegos artificiales no era en absoluto casual, sino que perseguía varios objetivos cruciales. Por un lado, puede interpretarse como una alusión directa al evento lumínico que copó todas las atenciones en el País Vasco y en toda España –en el momento en el que el artista ideaba esta obra–: la inauguración del Museo Guggenheim de Bilbao, en 2000. Usando la misma estrategia de evento de luces, la obra actuaría en la línea de establecer

(18) Véanse los diseños y diagramas de los cohetes de pólvora y el estudio técnico de viabilidad del evento –realizados por la empresa Astondoa tras estudiar el encargo por parte del artista– en la nota de prensa que la productora Consonni tiene subida a su web: <http://www.consonni.org/es/proyectos/ibon-aranberri> (consultada en Febrero de 2015); o en ERASO, Miren (2001): “El proyecto no son los fuegos”. *op. cit.*

una crítica a la creación y celebración de otro centro de poder impuesto por fuerzas extranjeras. Por otro lado, con la representación de un espectáculo de fuegos artificiales como un evento lúdico festivo, Aranberri pone en marcha estrategias artísticas populares y de gran aprobación social para señalar al público, casi sin que se de cuenta, un lugar plagado de enfrentamientos históricos y episodios trágicos de la historia actual del País Vasco. Todo ello convierte a esta obra en un dispositivo tremendamente complejo a pesar de que, a priori, si no se profundiza en ella parezca trivial e inofensiva, tal y como está planteada a la administración en el dossier de prensa que muestra Consonni en su web. <sup>(19)</sup>

Pero Aranberri no consigue los permisos pertinentes para desarrollar esta intervención, ni contando con el apoyo de instituciones públicas como Arteleku o del Gobierno Vasco, Departamento de Cultura, Diputación Foral de Bizkaia y Diputación Foral de Gipuzkoa, ni dulcificando al máximo las intenciones reales de la obra en el documento de la propuesta que la productora Consonni realiza para presentar a la empresa propietaria de los terrenos (véase la nota de prensa ya comentada). Parece que los lugares cargados de hechos dramáticos no puedan liberarse nunca de su funesto destino —si es que es posible que este existiera—. Igual que ocurrió con la central nuclear protagonista, el proyecto de intervención artística *Luz sobre Lemóniz*, de momento, es un proyecto fracasado. A pesar de ello, en su web Consonni termina el texto de presentación con esta frase optimista que parece deja abierta la posibilidad de su realización en un futuro, tras quince años de espera.

*Ibon Aranberri propone llevar a cabo un espectáculo pirotécnico junto al escenario de la antigua central nuclear de Lemóniz. Con los fuegos artificiales, motivo de emoción visual y sensorial, Ibon Aranberri recurre al uso de estrategias creativas clásicas y de aceptación mayoritaria. Pero su inscripción en el enclave de la antigua central nuclear, lugar altamente cargado de conflictos históricos y sucesos dramáticos de la historia reciente del País Vasco, complejiza la naturaleza de su propuesta. Las actuales circunstancias sociopolíticas y la complejidad que el proyecto entraña para la entidad propietaria de la central nuclear impiden temporalmente su realización.* <sup>(20)</sup>

Tal como nos sugiere Peio Aguirre, permanece hoy en los terrenos de la central, y a pesar de su larga e inútil vida, la misma problemática sociopolítica —aún peor si cabe— que se generó con su construcción hace más de treinta años. Compartimos con Aguirre lo que entre paréntesis parece querer sugerirnos: que la empresa propietaria de los terrenos, a pesar de la astuta estrategia de camuflaje de Consonni, captó la intención del artista, y cobarde y temerosa, llegó a la determinación de que es mejor no remover las viejas y controvertidas historias ahora que por fin se ha conseguido acallar a los “rebeldes” y a los “desaparecidos”.

*A día de hoy, lo que no está en un mapa no existe. Una composición pirotécnica (en el fondo una coartada) hubiera venido a celebrar la entropía del lugar, el recuerdo todavía instalado en algún recoveco de la memoria, el hecho de cómo una central nuclear fue truncada por la amenaza y el disturbio, en*

---

(19) Véase la web de Consonni: <http://www.consonni.org/es/proyectos/ibon-aranberri> (consultada en Febrero de 2015).

(20) Texto del dossier de la obra donde se explica los motivos de su paralización. Puede consultarse el dossier de prensa al completo en la web de la productora: <http://www.consonni.org/es/proyectos/ibon-aranberri>. (consultada en Febrero de 2015).

*unos acontecimientos que alcanzaron a todos los niveles de la vida pública, desde la cultura hasta las más altas instancias. Pero diversos impedimentos legales refuerzan el estatus ambiguo, en suspenso, de este propósito surgido conjuntamente con la oficina de producción artística Consonni.* <sup>(21)</sup>

### 3.2. *Naturaleza reducida a cultivo, 1998.*

*El paisaje vegetal se diferenciaba del que nosotros disfrutamos hoy, o mejor dicho, disfrutaron nuestros abuelos hace 100 años. Estos conocieron nuestras tierras bajas y nuestras colinas inferiores a 600 m de altitud con abundantes robledales y castaños. Por encima de esa cota era el dominio del hayedo. Este se ha conservado mal que bien hasta nuestros días. De los robledales no nos queda más que algún testigo aislado. Las necesidades de pastos y tierra de labor, las ferrerías, los astilleros y las construcciones diversas dieron cuenta de ellos. Durante el Magdaleniense no existía este bosque caducifolio. El paisaje estaba desarbolado. Una estepa fría dominaba montañas y colinas. Solamente en las solanas de los valles abrigados crecían pequeños bosquetes de pino silvestre, acompañados de algunos avellanos y abedules y de algunos alisos en los ribazos. Entre los animales de la región, además de ciervos, cabras monteses, sarrios, uros, bisontes y caballos, quedaban aún el reno, la liebre ártica y ratoncillos nórdicos que hoy se extienden desde el Norte de Alemania hasta la tundra de Escandinavia. Así era el solar donde moraban los artistas de Ekain, Altxerri, Torre, Ermitia, Urtiaga, Aitzbitarte y otras notables cavernas de Gipuzkoa.* <sup>(22)</sup>

Así describe el arqueólogo Jesús Altuna la naturaleza que rodeaba a los ancestrales artistas prehistóricos vascos en una publicación de investigación científica. Conocer la historia del paisaje desde el punto de vista biológico, antropológico o científico en general, nos hace conscientes de la fragilidad del mismo y, sobre todo, de su sensibilidad a los cambios climáticos y de cualquier otro tipo. Efectivamente, esos robledales y castaños que *disfrutaron nuestros abuelos hace 100 años* ya no existen. Aranberri, ciudadano vasco del siglo XXI, es realista a la hora de enfrentarse al paisaje, mira hacia el futuro pero sabe de su pasado. Cuando recorre los densos bosques de su entorno sabe que no son fortuitos ni naturales, sino intencionados, en cuanto a que son controlados, explotados: se trata de *Naturaleza reducida a cultivo* al igual que el 90% de la superficie terrestre.

*Bosques de pino insignis junto a la autopista AP8. Las repoblaciones de masa forestal han cambiado el paisaje. El horizonte va tornándose cada vez más oscuro. Esta especie proveniente de Norteamérica se introdujo en el siglo XIX por intereses económicos. Hoy en día ocupan gran parte de la masa forestal local. Fotos sacadas desde el autobús.* <sup>(23)</sup>

---

(21) AGUIRRE, Peio: "Ibon Aranberri: Huellas" en *Afterall Journal*, Nº14. (Otoño/invierno), London, Central Saint Martins College of Arts & Design de la University of the Arts London & Universidad Internacional de Andalucía, 2006. p. 4.

(22) ALTUNA, Jesús; OTERO, Xabi. "Orígenes del arte Guipuzcoano" en *Bertan 15*. Diputación Foral de Gipuzkoa. Departamento de Cultura, Euskera, Juventud y Deportes, 2000. p. 74.

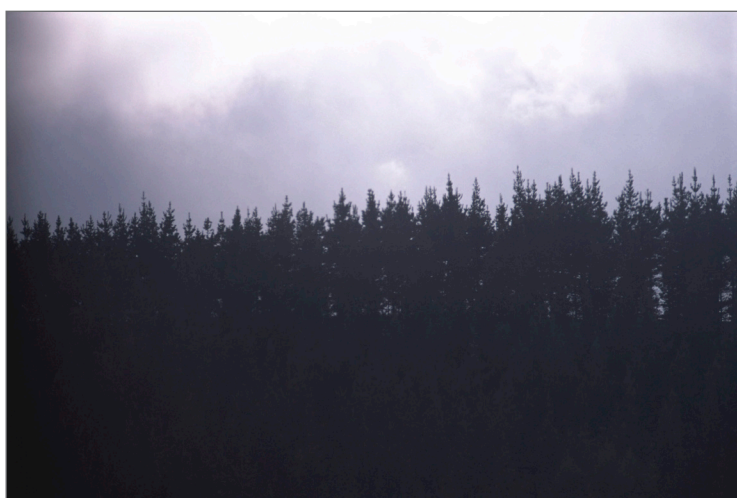
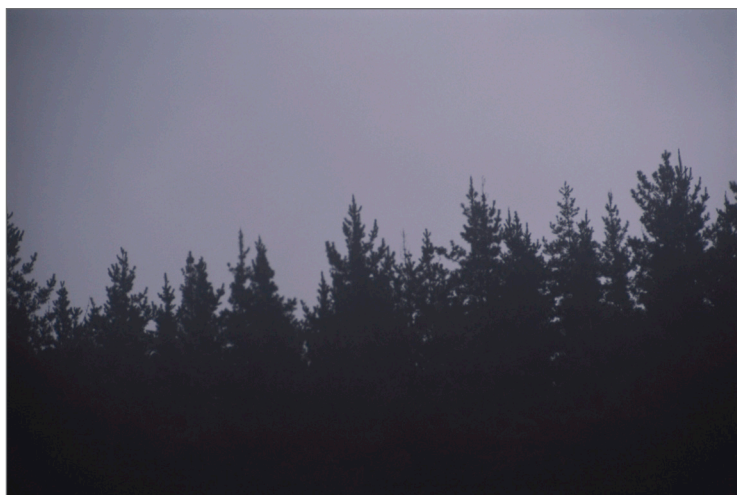
(23) Cita del artista describiendo la obra. Este texto forma parte de la lista de pies de foto del catálogo y libro de artista: ARANBERRI, Ibon (2006): *Ibon Aranberri: Wiro/Containment*. Bilbao, Gure Artea, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco. p. 16.



Esta obra, llevada a cabo por el artista en los primeros años de su trayectoria, se compone de una serie de fotografías de medio formato dispuestas en la pared. A pesar de que, tras el primer vistazo, podemos pensar que se trata de una inocente y bella serie de paisaje de montaña, tras la lectura del título y la detenida observación, esta apreciación se nos desmonta radicalmente. En *Naturaleza reducida a cultivo* podemos apreciar en Aranberri la existencia de una fuerte sensibilidad ecológica, honesta, consciente (ideológica y políticamente hablando) y nada idealista, hacia los profundos cambios que ha sufrido el entorno natural del artista en las últimas décadas y hacia cómo debemos entender el concepto de naturaleza en la sociedad actual. Aranberri no se enfrenta a la naturaleza desde una postura romántica, sino todo lo contrario, deja claro con sus actitudes y compromisos (desde la práctica artística) que la obsoleta concepción modernista dualista de la naturaleza como espacio idílico inmaculado en contraposición al espacio industrial de desarrollo económico ha desaparecido. La naturaleza es entendida, desde hace décadas, como un producto más (con un claro valor de uso y de cambio) del sector económico de la sociedad moderna dominada por el mercantilismo de consumo. Ello puede deducirse del suspicaz uso que el artista hace del término *cultivo* en el título de la obra como producto de explotación. Nos presenta la naturaleza “reducida” —sin posibilidad de ser otra cosa— a “cultivo”, entendido el término según la acepción de la DRAE (22ª): *Cultivo*. 2. m. *Cría y explotación de seres vivos con fines científicos, económicos o industriales*.

Por tanto, la propia naturaleza no es naturaleza: es un concepto, una norma, un recuerdo, una utopía, un plan alternativo. Hoy más que nunca. El artista quiere redescubrir la naturaleza desde la certeza de su inexistencia. También el movimiento ecologista en la actualidad está reaccionando al estado de fusión contradictoria entre naturaleza y sociedad. Parece que en este sentido Aranberri se posiciona, dentro del debate ecologista, en el lado de los que saben que intentar “recuperar” la naturaleza perdida es una falacia naturalista; pues la naturaleza ya no existe, lo que hay son formas diferentes de socialización y, sobre todo, diferentes modos simbólicos de naturaleza —y también de destrucción de la misma—. Son esos conceptos culturales de naturaleza, de los que hablamos en profundidad en el capítulo de Mark Dion, esas concepciones opuestas de naturaleza y de sus tradiciones culturales, los que tienen una influencia determinante en nuestra percepción de la misma. Porque los artistas que trabajan en torno a las relaciones entre naturaleza y cultura —al igual que los sociólogos, antropólogos, geógrafos, etc.—, saben que si utilizamos el término “naturaleza”, inmediatamente debemos hacernos la pregunta ¿pero, qué modelo cultural de “naturaleza” es el que se da por supuesto?

*¿La naturaleza “dominada”, explotada hasta el agotamiento por la industria?  
¿O la vida rural de los años cincuenta (tal y como se contempla hoy retrospectivamente, o tal como la contemplaban entonces las personas que vivían en el campo)? ¿La soledad de las montañas antes de que existiera una guía titulada Paseos en las montañas solitarias? ¿La naturaleza de las ciencias naturales?  
¿O la que se vende en los folletos turísticos del supermercado? ¿La visión “realista” del hombre de negocios, según la cual las intervenciones industriales sobre la naturaleza siempre pueden repararse plenamente? ¿O la visión de las*



*Naturaleza reducida a cultivo.*

Ibon Aranberri, 1998.

Fotografías tomadas por el artista desde la autopista de un bosque de cultivo de pino *Insignis* en el País Vasco.

*personas “sensibles”, conmovidas por la naturaleza, que consideran que incluso las intervenciones a pequeña escala puede causar daños irreparables?* <sup>(24)</sup>

*Naturaleza reducida a cultivo* nos muestra, consciente de este polivalente punto de vista, las complejas relaciones entre naturaleza, economía y cultura, y pone de manifiesto los abusos económicos del sistema sobre el territorio. Aranberri sabe que la naturaleza ya no es un fenómeno dado, sino un fenómeno producido, y que ya no es posible entender culturalmente la naturaleza sin este rasgo, sin el sometimiento de su domesticación. La transformación constante del medio natural está profundamente condicionada por cuestiones económicas, sociales, políticas, culturales e incluso estéticas; a pesar de que las instituciones de poder de la sociedad moderna niegan la existencia de esta evidencia, ya que admitir la problemá-

---

(24) Esta cita ha sido extraída del célebre texto *La sociedad del riesgo global*, del sociólogo Beck Ulrich, sobre la globalización y la ecología en la sociedad contemporánea. Este pensador alemán defiende que nos encontramos en una fase de desarrollo de la sociedad moderna donde los riesgos sociales, políticos, económicos e industriales tienden cada vez más a escapar a las instituciones de control y protección de la sociedad industrial. Ha escrito innumerables textos muy relevantes sobre naturaleza, ecología y su relación con el sistema económico capitalista. Véase: ULRICH, Beck (2002): *La sociedad del riesgo global*. Madrid, Siglo XXI Editores. p. 20.

tica que de ello se deriva significaría modificar sustancialmente la organización económica y social, así como la ideología que sostiene el capitalismo tardío. Sin declarar abiertamente adhesión alguna al activismo ecologista, el artista da muestras —a través de esta obra y otras similares como *Política hidráulica*, *Dam Dreams*, etc.— de llevar a cabo una crítica política comprometida ante la problemática del desarrollo industrial y el medio ambiente en nuestro país: crisis de la energía nuclear, las grandes construcciones hidroeléctricas, etc. Aranberri evidencia en sus obras que la naturaleza es concebida por la sociedad capitalista exclusivamente como un recurso económico. Y sabe que los recursos naturales son limitados, y que el progreso y el desarrollo consumista llevado al límite, sin control ni equilibrio con el origen de los recursos, va a suponer el fin de los mismos en un plazo no muy lejano. Esto nos sugieren sus propias palabras, cuando en la cita anteriormente mencionada nos decía *el horizonte va tornándose cada vez más oscuro*, que interpretado, más allá de su literalidad, como bosque fotografiado en la noche, parece querer advertirnos del inminente límite de los recursos naturales y del necesario equilibrio entre sociedad, economía y naturaleza.

### 3.3. *Política hidráulica*, 2005-10.

*En esta exposición se puede observar la fotografía y la escultura auto-cuestionadas para a continuación exhibir los excedentes de la negación que actúa sobre cada una de ellas; confianza y desconfianza al mismo tiempo en esas mismas reglas de la representación. Por ejemplo en Política hidráulica, las reproducciones sacadas desde el aire por un profesional de la fotografía aérea están desprovistas de cualquier artificio y se presentan apiladas, disputando su condición de fotografía-arte, señalando los fetiches rescatados de cualquier despacho burocrático. Nadie puede sin embargo obviar su monumentalidad (que se sabe irónica). Esta obra, compuesta de 98 fotografías, puede desvelar la fibra temperamental del autor; iniciada en 2005, las fotografías enmarcadas se van apilando, incorporándose y añadiéndose sin que la obra en cuestión se de por concluida, en una monumentalidad (material) que se resiste a los dictados homogeneizadores que desde el exterior designan cuando hay o no hay “obra” (mercancía, fetiche). Esta dilación y posposición característicos del artista bien podría indicar una añoranza por la totalidad ausente; la fragmentación es sólo la capa superficial de su reverso anhelado y a la vez prohibido, la totalidad, la utopía.* <sup>(25)</sup>

*Política hidráulica* es una serie de fotografías en formato de instalación fotográfica-documental que opera sobre las profundas transformaciones físicas que en el paisaje son ocasionadas por la construcción de grandes infraestructuras de ingeniería civil. A diferencia del lento modelado del relieve orográfico (en términos escultóricos) del proceso natural dilatado en el tiempo geológico, los acelerados procesos de construcción de la ingeniería a gran escala —propios, sobre todo, del desarrollismo industrial del siglo pasado—, provocan irrupciones bruscas y violentas con efectos permanentes e irreversibles sobre el paisaje, no

---

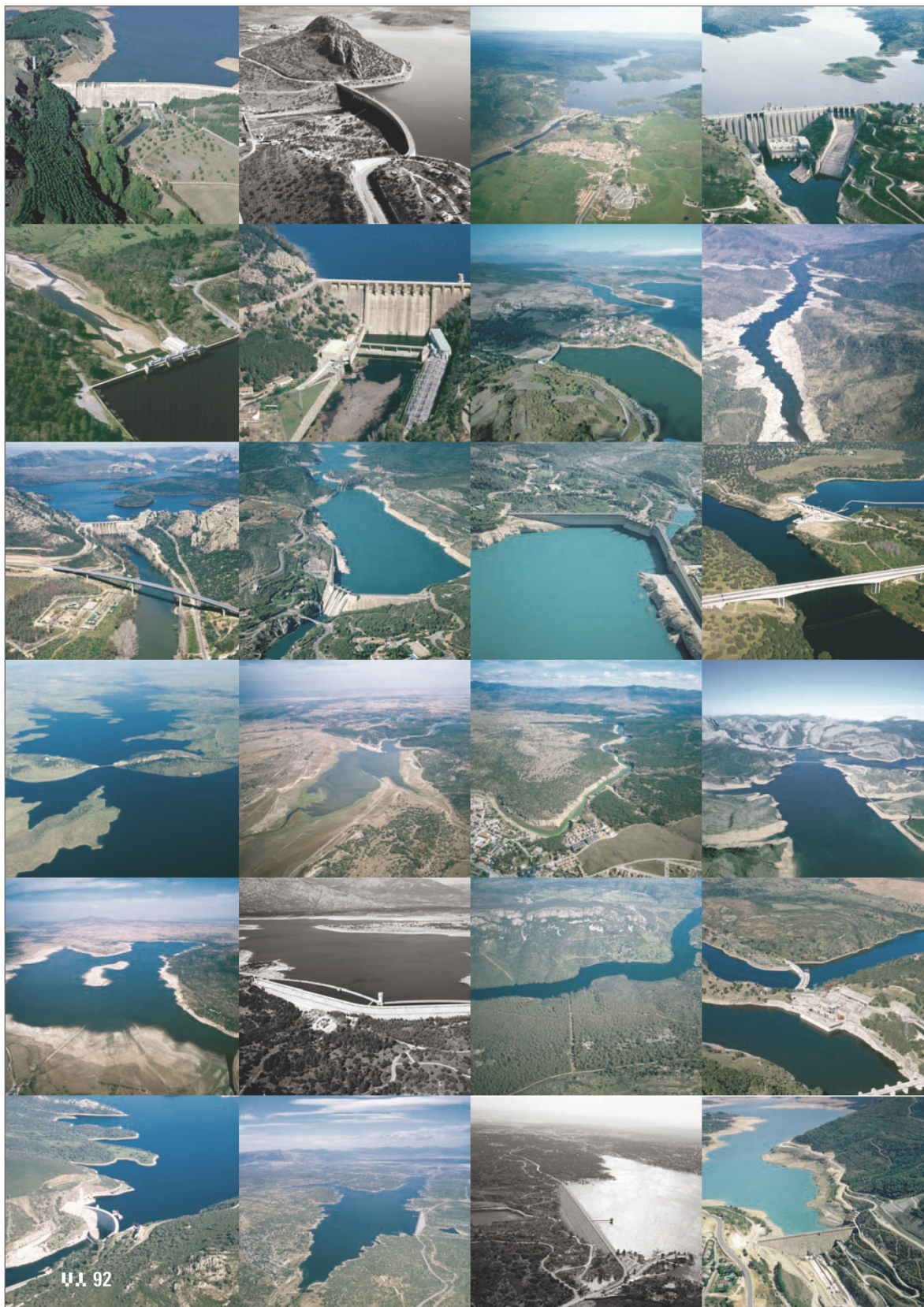
(25) AGUIRRE, Peio (2011): “H&H: Herencia e historicidad” en el *blog Crítica y meta-comentario* del crítico Peio Aguirre (5/02/2011), sobre tres exposiciones de artistas vascos en torno a la historia: de Ibon Aranberri en la Fundación Tápies, *Inconsciente/Consciente* de Xabier Salaberria en la Galería Javier Múgica, y la exposición individual de Asier Mendizabal en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Véase: [http://peioaguirre.blogspot.com.es/2011\\_05\\_01\\_archive.html#455946275602434885](http://peioaguirre.blogspot.com.es/2011_05_01_archive.html#455946275602434885) (consultada en Febrero de 2015)



*Política hidráulica.*

Ibon Aranberri, 2005-10.

Vistas detalle de algunas de las 98 fotografías que integran esta instalación.



UJ 92



solamente desde el punto de vista físico y medioambiental, sino también, en la cultura y la memoria de los territorios donde se llevan a cabo.

Las decenas de fotografías de *Política hidráulica* muestran, de un modo frío y aséptico, el resultado de las grandes intervenciones mastodónticas de creación/producción del paisaje/espacio contemporáneo por parte de los distintos gobiernos del estado español, a lo largo del siglo XX, sobre todo de la época de la dictadura franquista cuando la mayoría de las presas españolas fueron construidas. Las fotografías fueron realizadas por fotógrafos documentalistas contratados por las propias corporaciones de ingeniería civil interesadas en documentar sus logros industriales y avances tecnológicos. Fotografías industriales que han sido rescatadas por el artista de los ingentes archivos que poseen las empresas hidroeléctricas españolas. Las grandes corporaciones de ingeniería civil que han operado en España —la más notoria, Iberdrola, con sede en Bilbao, País vasco— han tenido siempre, desde su creación a finales del siglo XIX, un enorme interés en documentar y registrar sus grandes y exitosas obras de ingeniería a través de la fotografía documental industrial, atesorando en sus colecciones enormes cantidades de materiales gráficos originales de gran valor cultural para la historia de la industria y la ingeniería de nuestro país.

Aranberri trabaja con estas fotografías cuestionando, precisamente, lo que son: archivos históricos documentales de la fructífera modernidad industrial de nuestro país. Acorde con los parámetros conceptuales arriba descritos, podríamos incluir esa obra dentro de la “apropiación de lo real”, de la estrategia del archivo, en donde el artista se limita a presentar los documentos rescatados de la sociedad sin modificarlos. A través de la estrategia de acumulación de inventarios, archivos y colecciones documentales, Aranberri se limita a colocar, a disponer las fotografías, bien sea en estanterías o sencillamente amontonadas en el suelo sobre una pared, unas encima de las otras <sup>(26)</sup>. El artista se distancia —no hay manufactura—, tan sólo se nos muestra el archivo de un modo horizontal (literal e históricamente hablando) para que el espectador saque sus propias conclusiones e individualmente reconstruya su propia historia. Así, a través de la organización repetitiva de las fotografías sin jerarquías, *Política hidráulica* se nos presenta sin un relato definido de antemano. El discurso no está dirigido, no se tratan los sucesos de un modo secuencial o lineal de los acontecimientos, ni siquiera de un modo ideológico o político claro, sino que las posibilidades de combinación y reordenación de las historias e interpretaciones de la obra son infinitas.

Por otra parte, el uso de la fotografía como archivo dentro del arte Conceptual, supone efectivamente la posibilidad de revisar el papel de la representación histórica del arte, en general, y en nuestro caso en concreto, del preocupado por el paisaje más allá de las formas tradicionales. En este sentido podríamos incluir esta obra, bien la consideremos en su formato de instalación fotográfica o bien como serie de fotografías de archivo, dentro de las prácticas artísticas “foto-conceptuales” o del “foto-archivo” relacionadas con la memoria y la recuperación de la historia como metodología crítica ideológico-política. Dichas prácticas, aún habiendo sido desarrolladas en los años setenta, han sido recuperadas en la última

---

(26) *Política hidráulica* ha sido mostrada en varias ocasiones y finalmente adquirida por el Museo y Centro de Arte Reina Sofía. Aranberri, en función de la sala de exposiciones donde la expone modifica la disposición de las decenas de fotografías. En la Documenta de Kassel, 2007, por ejemplo, las dispuso en el suelo apoyadas en una esquina de la sala, pero sin embargo, en la Fundación Tàpies de Barcelona, las distribuyó sobre estrechas estanterías en la pared a media altura.



*Política hidráulica.*

Ibon Aranberri, 2005-10.

Vista general de la instalación  
dispuesta en curva.

década por parte de muchos artistas contemporáneos en múltiples formatos: el atlas, el álbum, el archivo arqueológico, el archivo industrial o la acumulación sistemática de datos.<sup>(27)</sup>

De cualquier modo, en cualquiera de las versiones expositivas en las que el artista ha dispuesto las decenas de fotografías, se aprecia una clara intencionalidad de ocultamiento de la “verdad” de los propios documentos, al no permitir paradójicamente el visionado completo de las imágenes. Es como si el artista quisiera ocultar –podríamos aventurarnos a decir, por pudor– las innumerables osadías del desarrollo industrial a través del amontonamiento –literal y monótono– de unos acontecimientos sobre los otros: cada una de las historias que contiene en su interior, encima de cada uno de los pantanos y embalses–. La acumulación de estas fotografías –montadas en superposición de planos contra dos paredes o en sucesión sobre unas estructuras modulares reticuladas– parece replicar el carácter trágico de cada uno de los pantanos de color azul y la historia oculta de sus pueblos y valles inundados dentro de un paisaje en el que, tras décadas, se integran ya de forma naturalizada; aunque no debemos llevarnos a engaño, a pesar del tiempo transcurrido en este paisaje contemporáneo tardo-capitalista, nada es lo que parece.

---

(27) Explicamos en nuestra investigación en otros apartados, con más detenimiento, la estrategia del archivo, su formalización y su estética; en el seno de las prácticas artísticas contemporáneas de finales del siglo XX y principios del XXI –en donde se inserta la práctica híbrida y multidisciplinar de Aranberri– son muy prolijas. Véase: GUASCH, Anna Maria (2011): *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, Akal.

### 3.4. *Mar del Pirineo*, 2006.

*Mar del Pirineo (camping). Superficie acuática de pantano de Yesa, río Aragón. En los años 20, se proyecta este pantano en el Pirineo Aragonés. Lo acaba inaugurando Franco en 1959. El embalse actual inunda las mejores tierras del valle. Desde los años 70, la administración plantea el “Proyecto de recrecimiento de Yesa y variante de la carretera”. Dicho proyecto consiste en triplicar la capacidad del actual embalse, duplicando la superficie inundada.* <sup>(28)</sup>

Esta obra –de difícil clasificación– se encuentra entre la escultura y el texto, la formalización plástica y el documento administrativo, el viaje al pasado y la mirada prospectiva hacia el futuro. Presentada en formato de instalación escultórica expandida de grandes dimensiones se despliega como una acumulación de distintos elementos que, sin jerarquías, poseen en su conjunto el carácter genérico de un archivo entre real y simbólico, pero nunca como registro retrospectivo. Como dispositivo museográfico nos ofrece un relato, ni lineal ni narrativo, sino interrumpido como una compleja representación abstracta compuesta por distintos fragmentos: una maqueta de gran formato de seis módulos apoyada sobre la pared, dibujos y fotografías de varios formatos colgados en la pared, y también pequeñas fotografías colocadas sobre una gran mesa diseñada por el propio artista, donde además encontramos planos, diagramas y vinilos junto a la sección de un tronco de un árbol real. Este aparentemente caótico y aleatorio conjunto de objetos esconde, en realidad, una indiscutible ley formal y organizativa que corresponde a una intencionada articulación expositiva basada en la anti-forma, o si se prefiere, en un formalismo anti-estético, del que hablaremos más adelante en el apartado de interpretaciones de la estrategia de Ibon Aranberri.

*Mar del Pirineo*, como acumulación heterogénea de objetos, es fruto de una peculiar metodología de producción artística basada en la profunda investigación del paisaje desde su carácter medioambiental, social, político y económico, en definitiva, desde su carácter de paisaje cultural, propia de cierta producción artística conceptual contemporánea ideológicamente comprometida con la problemática de la sociedad de su tiempo. El proceso de creación de la obra contempla distintas fases de producción como el intenso trabajo de campo (que puede durar meses o años depende de los casos), recopilación de archivos y documentos, creación de estadísticas, entrevistas o prospecciones, diseño y acopio de mapas o, en este caso concreto, la representación cartográfica tridimensional propia de innovadoras técnicas de producción geográfica. Paradójicamente, aunque estas metodologías puedan parecer dotar a la obra de objetividad y distanciamiento por su carácter científico, Aranberri trabaja con ellas desde la subjetividad, desde la propia experiencia vivencial revisitada temporalmente; pasado, presente y futuro se confunden entre historias propias y ajenas, ya que se encuentra trabajando en lugares familiares y cercanos, donde se ha desarrollado su propia vida. Este componente de carácter autobiográfico –basado en la experiencia directa con el paisaje como espacio vivido– es evidente aun estando oculto por un opaco lenguaje plástico de resignificaciones y, además, no es exclusivo de la obra *Mar del Pirineo*, sino que puede verse en otros proyectos del artista como *Luz de Lemóniz*, *Dam Dreams* o *Mirando a Madrid*.

---

(28) Cita del artista describiendo la obra. Este texto forma parte de la lista de pies de foto del catálogo y libro de artista: ARANBERRI, Ibon (2006): *Ibon Aranberri: Wiro/Containment. op. cit.* p. 16.



*Mar del Pirineo.*

Ibon Aranberri, 2006.

Vista general de la instalación en la sala Alcalá 31 de la Comunidad de Madrid, con motivo de la exposición colectiva *Los límites del crecimiento*.

*Mar del Pirineo, colocada contra la pared, una maqueta en seis partes reproduce en alzado un perfil orográfico, de planos superpuestos que representan las curvas de nivel del relieve. Se trata de la maqueta disfuncional de un mundo al revés, ya que lo que se muestra es la topografía invertida del paisaje de un valle inundado, con las depresiones convertidas en laderas y las laderas en depresiones, y con la superficie uniforme del agua ocupando la cota máxima. Una inversión que evoca el fracaso del proyecto moderno, el reverso de su sueño utópico, y que pone en evidencia la manera en que los embalses neutralizan la historia, convirtiendo el lugar en ruina, monumento y ciudad al mismo tiempo.* <sup>(29)</sup>

Esta obra se encuadra dentro de una serie proyectos de Aranberri como *Política hidráulica* o *Dam Dreams*, que tienen como fin la reflexión sobre el efecto negativo que el *provincialismo* (en palabras del propio Aranberri), como “productor de espacio”, tiene en la construcción del paisaje en tanto ordenación/control del territorio y de los ámbitos de la vida. El artista toma como área de investigación inicial los embalses construidos en su territorio más cercano, luego, pasa a interesarse por territorios más lejanos, donde estos fenómenos (sociales, industriales y medioambientales) tienen lugar a nivel nacional desde las décadas de los veinte y los treinta. Los proyectos *Política hidráulica*, *Dam Dreams* y *Mar del Pirineo* reflexionan por igual sobre las transformaciones ambientales que las obras de ingeniería civil, en concreto, las infraestructuras hidráulicas, ocasionan en el paisaje de nuestro país. Tal y como hemos comentado en el apartado anterior, estas intervenciones dejan efectos profundos y, sobre todo, irresolubles, en la historia y la memoria colectiva de los lugares donde se realizan.

---

(29) Cita extraída del texto, de la crítica de arte Miren Jaio, para el programa de mano de la exposición individual del artista Ibon Aranberri, comisariada por Nuria Enguita, que tuvo lugar en la Fundación Tàpies en Barcelona, en 2011. En concreto, hacemos referencia al párrafo que acompañaba la obra *Mar del Pirineo*. Véase el texto completo de Miren Jaio en la web de la Fundación Tàpies: <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique1021> (consultada en Febrero de 2015).





*Mar del Pirineo.*

Ibon Aranberri, 2006.

Vista de la maqueta orográfica de la instalación en la Fundación Antoni Tàpies, con motivo de la exposición individual.

*El título alude a una toponimia encontrada, un lugar existente que podría ser múltiple. Así, puede percibirse como una abstracción, mar y montaña. Un lugar concreto, metafóricamente extendido. Como un recorrido por el mapa de los embalses, que han cambiado la orografía de los valles del Pirineo. Paisajes azul-verde, o entornos imaginarios de memoria borrada. En este caso, se toma como ejemplo el pantano de Yesa (Navarra/Huesca), que aparece como un no lugar, solo descrito por su inscripción geográfica. El resultado es una representación ficticia, permitida por el vacío antropológico de un espacio negativo, solo observado en su superficie.* <sup>(30)</sup>

Tras la decisión del poder político de borrar (literalmente) del mapa un valle y/o población, llegan las grúas que modificarán el paisaje, para finalmente, una vez acabada la ingente obra, inundar todo el territorio con el agua de sus propios ríos. A partir de este momento, es

---

(30) Esta cita ha sido extraída del catálogo de la exposición colectiva *Los límites del crecimiento*, comisariada por Juan Antonio Álvarez Reyes que tuvo lugar en 2007 en la sala Alcalá 31 de la Comunidad de Madrid. La exposición, donde se mostraban obras de artistas españoles contemporáneos, se enfrentaba en torno a la naturaleza desde la perspectiva y el debate actual asociado a la ecología. Ibon Aranberri expuso la instalación *Mar del Pirineo*, la cual había presentado anteriormente en una exposición individual en la Galería Moisés Pérez de Albéniz en Pamplona, en 2006. Véase: VV.AA MARÍN MEDINA, Jose María. (ed.) (2007): *Los géneros. Los límites del crecimiento*. Madrid, Edita Obra Social Caja Madrid. p. 33.

cuando el lugar, antes paisaje de montañas color *verde* (en este caso el valle de los Pirineos) pasa a convertirse en un mar *azul*, como una *abstracción*, *mar y montaña*, nos dice el artista. En otros casos similares, fuera del País Vasco, también se llevan a cabo estas nuevas topónimias fruto del desarrollo industrial de las que nos hablaba Aranberri en la cita. Es el caso del popularmente conocido como *Mar de Castilla*, por ejemplo, hoy uno de los pantanos más grandes de Europa, de más de once kilómetros de longitud, que inunda el otrora valle del pueblo Argusino, en los campos de Zamora <sup>(31)</sup>. Tanto en un caso como en otro, así como en las decenas de embalses y pantanos llevados a cabo por ese *desarrollismo*; la memoria, la historia y la cultura del lugar quedarán borradas de forma inexorable, anegadas bajo las aguas. Con estos trabajos, Aranberri plantea una profunda reflexión sobre la relación entre naturaleza y cultura, y pone de manifiesto que cualquier acto cultural en el fondo es un acto violento, y genera de algún modo una cadena de traumas y desórdenes sociales y territoriales de difícil control/solución, en tanto que se oponen o enfrentan a un supuesto orden de las leyes de la naturaleza primigenias.

### 3.5. *Dam Dreams (Traversed)*, 2004-09.

La obra *Dam Dreams* de Ibon Aranberri trata sobre la construcción del Pantano de Itoiz, en Navarra, que toma su nombre de uno de los pueblos que inunda, junto a otros pueblos como Aoiz, Orbaiz o Artozqui. En 1993, se generó una gran polémica, en la sociedad vasca, en torno a la discutible gestión medioambiental del territorio que se estaba llevando a cabo por las administraciones públicas del gobierno tanto local como central. La construcción del embalse de Itoiz sobre el río Irati fue el detonante de una fuerte oposición en la opinión pública y calado en la memoria del pueblo vasco, todavía hoy muy sensible con el asunto. Parece ser que el “megaproyecto” (tal y como le gusta llamar a Aranberri a este tipo de infraestructuras de ingeniería) no cumplía ciertos requisitos técnicos impuestos desde la Unión Europea. Y por si fuera poco, después, tras la construcción de la presa y su posterior llenado, en 2004, estudios científicos encargados por la oposición social demuestran que en la zona (de gran sensibilidad sísmica) se producen más terremotos que antes de su construcción.

*En Enero de 2004 se inicia el llenado de Itoiz según establece el Ministerio. En el mes de Julio se denuncia la existencia en el muro de la presa de importantes grietas y filtraciones, a la vez que se constatan estas deficiencias estructurales comienzan a producirse los primeros terremotos en la zona. Hasta finales de 2004 se han registrado en los alrededores de Itoiz más de 200 terremotos.* <sup>(32)</sup>

El artista retoma para esta ocasión, una vieja herida social que a pesar de ocurrir hace años, le es propia por vivida, coetánea y por tanto más legítima, tal y como comentábamos sucedía también en la obra *Mar del Pirineo*. Además, le sirve para conectar esta problemática actual con otras del pasado reciente del País vasco, fruto del polémico plan hidrológico más representativo de la dictadura franquista que afectó, especialmente a la zona pirenaica y que tal y como hemos visto trató en *Política hidráulica*. En este caso, nos adentra en un

---

(31) Véase en la Glosa, al final de esta investigación, el caso práctico con título *Paisaje cultural sumergido* que presento como obra propia en torno a este territorio de Zamora.

(32) Cita del artista describiendo la obra. Este texto forma parte de la lista de pies de foto del catálogo y libro de artista: ARANBERRI, Ibon (2006): *Ibon Aranberri: Wiro/Containment*. op. cit. p. 16.

pasado más lejano que el anterior. La obra de Aranberri analiza el impacto que producen, en la identidad de los lugares, la puesta en marcha de este tipo de megaproyectos, como es la construcción de embalses, centrales nucleares, etc., llevados a cabo por el poder público junto con las grandes corporaciones del capital. El artista señala el poder que tienen los gobiernos para modificar el paisaje sin contar con la opinión social, la memoria de un pueblo ni con su identidad local.

Para la producción de la obra *Dam Dreams*, el artista se limitó a recoger las señales de tráfico de la zona, que informaban sobre las direcciones y los pueblos a punto de desaparecer que se encontraban en el entorno, hoy sumergido, del Pantano de Itoiz. Para su presentación en la sala de exposiciones en formato de instalación sobria y fría pero evocadora; el artista coloca las viejas señales encontradas simplemente apoyadas sobre la pared, de un modo descuidado e intencionadamente provocador. La obra remite a lo abrupta, brutal y definitiva que ha sido aquella pérdida –los pueblos sumergidos y todo lo que ello conlleva– para la sociedad vasca. Rescatadas las señales de circulación por Aranberri, y transformadas en un extraño y politizado *object trouvé*, se convierten en iconos de emplazamientos inexistentes, trazas de pueblos (literalmente) desaparecidos del mapa, huellas de caminos inalcanzables, itinerarios de lugares, hoy sumergidos bajo las aguas, imposibles de transitar.

Aranberri presentó la obra con este formato, por primera vez, en la exposición colectiva *Tour-ismes* celebrada en la Fundación Antoni Tàpies con motivo del Forum Barcelona 2004<sup>(33)</sup>. Cinco años después de su creación para la exposición colectiva *Desplazamientos*<sup>(34)</sup>, el artista presentó la obra modificada con un nuevo giro (literalmente) de resignificación y formalización. Las señales de tráfico se giraron ahora de espaldas a la pared, escondiendo los nombres de los pueblos, radicalizando, más aún, la idea de desaparición, olvido y negación del territorio. Aunque este violento gesto de abstracción hace peligrar, por opaco, el verdadero relato de la obra. Como si aludiera al título de la muestra, y añadiéndole al propio título de la obra el adjetivo (*traversed*), el artista realizó un doble desplazamiento, de colocación y de significado.<sup>(35)</sup>

*Si, en 2004, esas mismas señales de tráfico estaban de cara al espectador sobre el muro, ahora se muestran de espaldas al visitante. Yacen mudas, silenciosas, exentas de cualquier símbolo que las haga reconocibles,*

---

(33) La exposición colectiva con título *Tour-ismes*, que tuvo lugar en la Fundación Antoni Tàpies en 2004, investiga diferentes manifestaciones del turismo con el objetivo de abrir una reflexión crítica sobre la influencia de este fenómeno global en el territorio y la concepción del espacio en la sociedad contemporánea. Véase: VV.AA. ENGUITA, Nuria; MARZO, Jorge Luis; ROMANÍ, Montse (ed.) (2004): *Tour-ismes. La derrota de la disensión*. Barcelona, Fundación Antoni Tàpies.

(34) La exposición *Desplazamientos*, a la que hacemos referencia, tuvo lugar con motivo de la celebración de los diez años de la convocatoria *Generaciones 2000-2010* promovida por Obra Social Caja Madrid y La Fábrica. La exposición tuvo lugar en La Casa Encendida de Madrid en 2010, y estuvo comisariada por Oliva María Rubio. La obra *Dam Dreams* puede consultarse con detalle en el catálogo de la exposición homónima: VV.AA. RUBIO, Oliva María. (ed.) (2010): *Desplazamientos*. Madrid, Edita Obra Social Caja Madrid. p. 13.

(35) Este tipo de estrategia de mutación y transformación de las obras, en función del paso del tiempo y los acontecimientos que rodean a la obra y al artista, será más adelante analizada en nuestra investigación con detenimiento en el apartado de interpretaciones de la obra, por ser una de las características de la obra de arte posmoderna, y también, de muchas de las obras de Aranberri.



*Dam Dreams (Traversed).*

Ibon Aranberri, 2004-09.

Dos vistas de la obra, abajo en su versión original del 2004, y abajo en la versión (dada la vuelta) del 2009.

*desprovistas de los signos que indicaban los pueblos por los que se pasaba o las normas que se debían seguir. Un simple desplazamiento que, sin embargo, parece un clamor, que nos interpela de forma incluso más aguda y profunda sobre el pasado, sobre el recuerdo y el olvido.* <sup>(36)</sup>

(36) VV.AA. RUBIO, Oliva María. (ed.)(2010): *Desplazamientos. op. cit.* p. 13.



### 3.6. *Exercises on the North Side*, 2004-07.

*Es un montaje en 16 milímetros en torno al cine de montaña como un género en sí mismo. Me interesa la herencia romántica degenerada históricamente en exaltación nacionalsocialista y toda esa naturalización de una faceta militante en sectores del montañismo.* <sup>(37)</sup>

*Exercises on the North Side* es una instalación audiovisual que gira en torno a una serie de bastas secuencias fílmicas documentales de las ascensiones de un grupo de escaladores a las montañas Petit Vignemale, en el Pirineo francés. La obra en formato de instalación audiovisual consta de una película (19 minutos), fotografías (blanco y negro y color positivadas sobre papel), diapositivas (35 mm. a color) y material de archivo. La película, rodada en 16 mm., está montada a base de fragmentos de películas de archivo y otras generadas por los propios escaladores contratados por el artista expresamente. El proyecto ha sido producido por Consonni y se mostró por primera vez en la Documenta de Kassel, en 2007. La presentación de la instalación que nos propone el artista es informal e incluso algo caótica, consistente en la proyección de la película sobre una pantalla portátil, acompañada de las fotografías, diapositivas y material visual dispuesto por las paredes o colocado en vitrinas y mesas a modo de “atlas” de imágenes <sup>(38)</sup>, aunque esta disposición es susceptible de ser modificada en cada montaje expositivo de la obra. Como ya comentaremos más adelante, las instalaciones de Aranberri funcionan como un *work in progress*, actualizándose en cada ocasión que el artista despliega de nuevo el material de la obra en una formalización distinta, nuevos matices y significaciones más complejas. <sup>(39)</sup>

*Exercises on the North Side* presenta una compleja investigación sobre el imaginario de la montaña y su significación en la cultura occidental. A través de la recuperación del cine de montaña como un género documental, el artista explota su estética, fines y lenguaje *amateur* característico <sup>(40)</sup>; ese género, por otra parte, pertenece a la genealogía iniciada por el

---

(37) Véase: MARÍN, Maribel (2007): “Entrevista al artista Ibon Aranberri. Para crecer como artista tienes que matar al padre” en *El País*. Madrid (4.4.07).

(38) Nos referimos al montaje con el término “atlas” por aquella disposición de imágenes y material de archivo sobre paneles, que a principios del siglo XX, el historiador Aby Warburg investigó como metodología de estudio iconográfico, en su célebre proyecto inacabado *Atlas. Mnemosyne*. Véase: VV.AA. WARNKE, Martin (ed.) (2010): *Aby Warburg. Atlas Mnemosyne*. Madrid, Akal. Por otra parte, en España, pudimos ver hace solo unos años la potencia visual de este método de estudio del arte –y sus posibilidades como proceso creativo en sí mismo– en la aclamada exposición: *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* con el historiador George Didi-Huberman como comisario en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (26.11.10 – 27.3.11). El catálogo de aquella exposición es un documento indispensable para todo el que quiera instruirse sobre este método de investigación. Véase: VV.AA. DIDI-HUBERMAN, George (ed.) (2010): *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid, T.F Editores - Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

(39) Véase las distintas variaciones realizadas por Ibon Aranberri –con respecto al montaje de la obra *Exercises on the North Side*– en la exposición individual del artista con título que tuvo lugar en 2011 en la Fundación Tapies de Barcelona. Véase: [http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?page=display\\_img&id\\_img=1510&id\\_article=6902](http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?page=display_img&id_img=1510&id_article=6902) (consultada en Febrero de 2015), y también, en la exposición colectiva *There Is No Road* mostrada en el Centro de Arte LABoral de Gijón en 2009, véase: VV.AA. BODE, Steve (ed.) (2009): *There Is No Road. The Road Is Made by Walking*. Gijón, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial. pp. 112-113.

(40) En un texto publicado por Peio Aguirre, el crítico de arte sitúa históricamente las conexiones de esta obra fílmica con otras películas documentales de la historia del cine de naturaleza. En sus propias palabras: *Existen dos tipos de relatos de género alpino: aquel de la consecución del objetivo último, y ese otro del fracaso y el accidente como argumento a falta de un final feliz, cuando la montaña se despierta bruscamente para defenderse en el fenómeno de una avalancha*. Nombra además, las películas documentales de Arnold Fanck



*Exercises on the North Side*

Ibon Aranberri, 2007.

Vista de la instalación montada para la exposición individual del artista con título en la Fundación Tápies.

paisajismo del romanticismo que interpreta de un modo subjetivo la naturaleza. Aranberri lleva a cabo una investigación sobre los lenguajes de representación del mito romántico de la montaña, analizando las normas, valores, creencias y clichés que permanecen en la sociedad actual. A través de su puesta en práctica, produciendo la obra como un *ejercicio* artístico experimental (de ahí el título), utiliza las mismas herramientas, condicionamientos y limitaciones que los verdaderos montañeros sufren y transportan para llevar a cabo sus expediciones: cámara de cine de 16 mm., equipamiento de montañismo, instrumental de localización de rodaje en alta montaña en condiciones climatológicas extremas, etc.

---

*The Holy Mountain* (1926) y *Storm Over Mont Blanc* (1930) por mezclar el imaginario del cine expresionista alemán con el simbolismo romántico, para llevarlos a los valores del nacionalsocialismo. Señala como igualmente interesante, la comparación de esta politización de la naturaleza, con las películas constructivistas coetáneas (aunque estéticamente muy diferentes, ya que están realizadas a través del montage/collage), pero también con posteriores géneros documentales divulgativos y estéticos, como *The Dark Glow of the Mountains* (1984) de Werner Herzog. AGUIRRE, Peio (2006): "Ibon Aranberri: Huellas". *op. cit.* p. 3.

La elección de los tres alpinistas –ajenos al mundo del arte y de las ciencias– que acompañan al artista para la realización de la obra como los auténticos autores de la película, es clave para el éxito de este proyecto. Para Aranberri era importante encontrar jóvenes que no estuvieran “contaminados” de teorías críticas y científicas, y que no hubieran participado en debates sobre la apreciación ideológico-política de la naturaleza. Se trataba de que los autores de las imágenes resultantes –en tanto representaciones de una experiencia vivencial real y directa con el paisaje– fueran simplemente aficionados al senderismo o el montañismo, para que pudieran aportar una mirada afirmativa y verdadera, a la vez que subjetiva, sobre el paisaje de aquella aventura de montaña.

*El acercamiento del artista hacia estos códigos mantiene la distancia que separa una práctica de la montaña (como una actividad donde ideologías políticas son canalizadas vía el activismo ecologista, movimientos so-*

*Exercises on the North Side*

Ibon Aranberri, 2007.

Detalle de la hoja de contactos fotográficos de las imágenes tomadas por los alpinistas durante la expedición a la montaña para la producción de la obra.





*ciales, naturismo, comunitarismo y otros estilos de vida), de la montaña como lugar de práctica (en su sentido clandestino, liberador y utópico). A su vez, la importancia de la geografía vertical como anclaje geopolítico donde los estados-nación mantienen una vigilancia territorial estratégica que forja un escenario narrativo de conspiración, dominio y poder.* <sup>(41)</sup>

Uno de los rasgos centrales de esta obra es la apreciación del paisaje como representación de la simbología de una ideología o cultura determinada, nunca neutra y generalmente politizada. Los elementos arquetípicos en torno a los cuales trabaja el artista son la montaña y la nieve. La montaña como supuesto territorio indómito viene a simbolizar para la sociedad contemporánea aquellas experiencias que aún no han sido manipuladas por una mirada urbana –aunque el artista sabe que hasta las cumbres más altas han sido domesticadas–. Todavía permanece en el imaginario colectivo una idea de los paisajes nevados de montaña como lugares inaccesibles cargados de simbolismo y atracción hacia la experiencia en torno a lo salvaje (aludes, accidentes, supervivencia, ataques de osos, lobos, etc.). La película de *Exercises on the North Side*, como elemento central en torno a la que giran el resto de los elementos de la obra (fotografías, mapas, etc.), posee una estética, color y textura propios de la técnica obsoleta con la que está realizada (cámara de 16 mm.), tecnología que le sirve a Aranberri para crear una percepción de las imágenes atemporal. Así, fuerza al espectador a asociar las imágenes grabadas a otro momento histórico irrecuperable produciendo un anacronismo en la visualización de la obra que produce extrañeza y perturbación, ya que no somos capaces de situar –ni histórica ni geográficamente– lo que estamos viendo. En definitiva, podríamos llegar a la conclusión, tras la inquietante visualización de los casi veinte minutos de torpes imágenes en movimiento, que el lenguaje obsoleto del cine documental de montaña es utilizado por el artista para recuperar uno de los grandes debates del siglo XX, la historicidad y la transformación de la percepción del paradigma espacio-temporal como la gran problemática de la modernidad.

Pero evidentemente, no sólo debemos fijarnos en la acertada tecnología escogida para la producción de la obra ya que también el “relato” fílmico está detenidamente estudiado. La película nos muestra la ascensión de un grupo de jóvenes (entre ellos el propio artista) por una ladera cubierta de nieve, a través de una serie de bastas tomas de la montaña nevada, así como imágenes lúdicas de estos jóvenes grabándose a sí mismos, avanzando hacia la cumbre. Sabemos que la intención inicial del artista era provocar una avalancha de nieve, para así poder grabar imágenes dramáticas y apasionadas de la experiencia alpinista, algo cercano a un accidente de montaña, pero por cuestiones técnicas no pudo hacerse. Aún así, *Exercises on the North Side* registró tomas de masas de nieve precipitándose con estruendo y violencia por la ladera de la montaña, acontecimientos peligrosos o fenómenos naturales que el espectador no sabe como interpretar. En general, los planos son improvisados como los de una película casera, acentuado por el manejo primerizo de la cámara y su factura espontánea e incluso tópica e insustancial: *zoom* desenfocados, panorámicas con recorridos de 360º, perspectivas de las cumbres con el horizonte en el centro de la composición <sup>(42)</sup>. El artista –y el fotógrafo que les acompañaba para resolver cuestiones técnicas– no les daban

---

(41) *Ibidem*, p. 3.

(42) Véase un fragmento de la proyección de la película grabado por un visitante anónimo –de un minuto de duración– en la Documenta de Kassel, en 2007: <https://www.youtube.com/watch?v=1rJHzaRmDIs> (consultada en Febrero de 2015).



directrices a los montañeros, simplemente les dejaban mirar y hacer. La acción artística contrapone la contemplación y el movimiento “heroico” fusionados en una práctica cultural que relaciona el alpinismo y el cine. A través de estos elementos, Aranberri quiere hacer hincapié sobre dos comportamientos o actitudes arquetípicas a la hora de enfrentarnos al paisaje: la contemplación pasiva y la acción en busca de experiencias físicas. Tampoco, en la edición y producción del montaje de la película el artista modificará ni editará nada, se limitará a montar a través de “un corta y pega” de determinados fragmentos de las escenas rodadas por los alpinistas.

### 3.7. *Mirando a Madrid desde la distancia, 2000.*

*Árboles gemelos que miran a la ciudad. El campamento espontáneo bajo el amparo de los árboles viene a ser un anti-monumento en las afueras de Madrid. Surge de la falta de ideas constructivas acordes con la propuesta del espacio urbano, y la indecisión por entrar en la ciudad (ingratos recuerdos de otra época).* <sup>(43)</sup>

Esta obra simboliza, de algún modo, la totalidad de la estrategia de Aranberri. El propio título ya nos da una pista: *Mirando a Madrid desde la distancia*. Es, entonces, desde la lejanía –aunque equipado con prismáticos–, donde se sitúa el artista –y por ende el espectador– para mirar y trabajar sobre la gran ciudad española que además es el centro del estado: Madrid. Aranberri presentó este trabajo para la exposición colectiva *Where the Grass is Green, Use It!*, tras la propuesta de trabajar en torno al espacio público por parte de una galería de la capital <sup>(44)</sup>. Para la creación de la obra, Aranberri se limitó a volar a la capital en avión. Desde el aeropuerto de Barajas echó a caminar por la periferia de la ciudad, sin entrar en ella, rodeándola de lejos, simplemente observándola y haciendo croquis y fotografías, para luego volver a marcharse por donde había venido.

Como sucede en todas las obras de Aranberri, la polisemia es múltiple y esta acción artística no es una excepción. Podríamos interpretar por ejemplo, que el artista reflexiona sobre la diferencia que hay entre ser natural de un lugar en el sentido de pertenencia a unas raíces, o simplemente lo que significa ser un turista que está de paso, o sobre las consecuencias de estar ubicado en la periferia o el centro de una ciudad. Pero también, podemos entender que el artista establece una “mirada distante”, aquella de la que tanto se habló en los tiempos de la etnología estructuralista de Claude Lévi-Strauss, interpretando esta obra desde una mirada con cadencia antropológica <sup>(45)</sup>. El artista, como ya hiciera el etnólogo

---

(43) Cita del artista describiendo la obra. Este texto forma parte de la lista de pies de foto del catálogo y libro de artista: ARANBERRI, Ibon (2006): *Ibon Aranberri: Wiro/Containment. op. cit.* p. 16.

(44) Exposición colectiva comisariada por Martí Perán, en 2000, en la Galería Salvador Díaz, en diálogo con la exposición del artista Rirkrit Tiravanija. Participaron además de Ibon Aranberri, El Perro, Leona, Salomé Cuesta, Bárbaro Miyares, Juan Luis Moraza, Josep M. Martín, Maurici Pla, Silvia Martí Marí, Alex Francés y Sergio Prego. El catálogo de la muestra incluía textos de Martí Perán, José Marín Medina, José Luis Brea, David Pérez y Fernando Golvano. Véase: VV.AA. MARTÍ, Perán; TIRAVANIJIA, Rirkrit (ed.) (2000): *Where the grass is Green, use it!*. Madrid, Edita Galería Salvador Díaz.

(45) Hacemos mención aquí a un clásico de la antropología estructuralista del siglo XX como es Claude Lévy-Strauss, al hilo de la adquisición –por parte de los artistas contemporáneos– de estrategias extra-artísticas como metodologías de producción de las obras de arte. Establecer estas analogías entre las metodologías de los antropólogos y los artistas, como ya hemos comentado en nuestra investigación en otros apartados,



*Mirando a Madrid desde la distancia.*

Ibon Aranberri, 2000.

Fotografía del artista mirando con prismáticos hacia la ciudad de Madrid desde las afueras.

explorador de lejanas culturas, consigue no tanto explicar, sino recrear, al hilo de la suya propia, cómo la experiencia de campo no es sin más una inmersión en lo distinto, ni una empresa intelectual de descubrimiento y comprensión de otros mundos, sino una particular, compleja y situada experiencia de relación, y de valoración, entre lo propio y lo extraño, donde sin permanecer nunca estables las fronteras se van deslizando. No se trata tanto de comportarse como un misántropo, *voyeur* un tanto cínico, de frío esteta, o falto de valentía y compromiso con el trabajo que realiza. La “mirada distante levi-straussiana” que parece aplicar Aranberri en esta obra, no es la mirada hacia este particular escenario (la periferia de Madrid) sino al conjunto del paisaje tipológico de los márgenes, a la globalidad de las singularidades en su conjunto a través de una mirada panorámica, pero siempre desde la subjetividad del que mira.

---

nos ayuda a entender la hibridez y transdisciplinariedad de los comportamientos artísticos de nuestra época. En este párrafo hacemos referencia en concreto a una idea muy sugerente de la antropología de Lévy-Strauss como es el concepto de “mirada distante”. Para una mayor profundización sobre esta, se recomienda la lectura del clásico del autor *Tristes trópicos*. De este, nos interesan algunos elementos clave de la práctica antropológica, como la naturaleza híbrida de su objeto a medio camino entre lo abstracto y lo concreto, o las características esencialmente constitutivas de la metodología del trabajo de campo, que quedan en el texto admirablemente descritos a partir de la experiencia de uno de los antropólogos más eminentes del siglo XX. Véase: LÉVI-STRAUSS, Claude (1955): *Tristes trópicos*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2008.

*Así, la polisemia interpretativa sería una de esas bases de inserción de las historias locales en los diseños globales, pero también habrá que contar con la capacidad que todo acercamiento a un determinado asunto permite al ir analizando y descubriendo matices y estratos sucesivos que en un primer momento se escapan o cuyas claves desconocen. Así en la obra *Mirando a Madrid desde la distancia*, el lugar “desde” el que se piensa y se sitúa el autor, más los ángulos en los que puede encontrarse el receptor y quien en estos momentos construye la narración escrita, permite crear un triángulo interpretativo en el que el acento sentimental - el soy “de” donde pienso, pero también el soy “desde” donde pienso- carga de distintos significados al significante.* <sup>(46)</sup>

Aranberri se pregunta, al hilo de esta interpretación de Juan Antonio Álvarez Reyes, sobre cómo y dónde se insertan las historias locales en los diseños globales, cómo se construye el imaginario individual y el social en base a la elaboración y posterior lectura de determinados símbolos que conforman la narración cultural de cada pueblo o nación. En este sentido sorprende cómo en muchas de las obras del artista –a pesar de tratar temas locales y profundamente ligados a la cultura vasca –a través de la abstracción y la deconstrucción de la propia narración simbólica de los acontecimientos que trabaja en estas obras, Aranberri consigue universalizar los relatos locales para hacerlos accesibles y de interés para cualquier espectador –proceda este de donde proceda, y lleve la maleta cultural que lleve sobre sus espaldas–. Además, aquí cabría señalar el matiz autobiográfico que tienen algunas de las obras de Aranberri, y esta en concreto. En la cita reseñada al comienzo del texto, el artista hacía referencia a determinadas experiencias traumáticas personales sucedidas en la capital *ingratos recuerdos de otra época*, que aunque sin especificar, denotan amargura y conflicto con respecto al territorio de la capital de España. Podríamos interpretar entonces, estas palabras y otras de la misma índole, así como la acción artística en sí misma, como la representación de un símbolo y estereotipo de un personaje que –por ser vasco, estar pertrechado con mochila y prismáticos, y estar merodeando por el extrarradio de la capital sin conocerse su extraño cometido–, adquiere una simbología y significación inevitablemente ligadas al imaginario político colectivo del terrorista que planifica un atentado a la ciudad-símbolo enemiga, es decir, el estereotipo que asocia vasco con terrorista <sup>(47)</sup>. Aunque, como decíamos al principio, todo ello viene complejizado por la sensación de extrañeza que produce enfrentarse a la gran ciudad, a la urbe, por parte de alguien prejuzgado como un artista del norte, un romántico ermitaño de montañas boscosas.

---

(46) En esta cita, el crítico de arte Juan Antonio Álvarez Reyes, a través de un juego de palabras, hace referencia a un ensayo del semiólogo argentino Walter D. Mignolo donde afirma *somos de donde pensamos*. El libro merece ser reseñado por ser un texto muy destacado en cuanto al debate poscolonial sobre cómo mirar, hoy en la sobremodernidad occidental, a los “otros”. Véase: MIGNOLO, Walter D. (2003): *Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid, Akal. Para la lectura completa del texto crítico de Juan Antonio Álvarez Reyes sobre la obra de Ibon Aranberri, véase: ALVAREZ REYES, Juan Antonio (2007): “Ibon Aranberri. De la identidad comunitaria y su fragilidad” en *ArteContexto: Arte, cultura y nuevos medios*, Nº. 16 / 2007 / 4. ArteHoy Pub. Madrid. p. 53.

(47) Ibon Aranberri ha trabajado en torno al tema de la identidad del pueblo vasco y su relación con actos violentos en otras obras como por ejemplo en la instalación *Ethnics*, expuesta por primera vez en Espacio Abisal en Bilbao en 1999, y más tarde en 2008 en la 16th Biennale de Sydney. En ella el artista despliega en una mesa los materiales y elementos necesarios para realizar una bomba casera junto con las instrucciones, en una clara identificación de estos objetos cotidianos (caja de leche, pilas, botella de Coca-Cola, etc.) con el terrorismo. Véase: ARANBERRI, Ibon (2004): *Ibon Aranberri: No Trees Damaged*. op. cit. p. 12.





*Mirando a Madrid desde la distancia.*

Ibon Aranberri, 2000.

Fotografía de la ciudad de Madrid desde las afueras tomada por el artista.

Por otra parte, *Mirando a Madrid desde la distancia* nos propone una mirada al paisaje en esta línea antropológica procedente de Levi-Strauss, en la que se encuentra también Hal Foster, influenciado por la crítica poscolonial, crítica feminista, etc, propia de la posmodernidad. Es el propio Aranberri quien nos lo sugiere (consciente o no) con las últimas palabras del título *desde la distancia* que parecen rescatar la noción de “distancia crítica” frente al “otro cultural” que el crítico estadounidense retoma del maestro estructuralista <sup>(48)</sup>. La distancia crítica, en cuanto a distancia correcta, alude a la distancia que debe adoptar el antropólogo –en este caso también el artista– cuando se enfrenta al otro, en nuestro caso el ciudadano de la capital de España. Esta estrategia aconseja no des-identificarse completamente con el otro (lo que hizo el fascismo), ni sobre-identificarse (lo que habría hecho el surrealismo). Recomienda adquirir una prudente distancia que nos permita distinguir las oposiciones espaciales del mundo moderno para poder luego deconstruirlas y criticarlas. Porque, lejos de desaparecer, en la sociedad “posfordista” –tal y como ha venido a denominarse el sistema dominante de la producción económica, el consumo y los fenómenos socio-económicos asociados, en la mayoría de los países industrializados desde fines del

---

(48) Sobre la crítica postcolonial, los estudios culturales y su repercusión en las artes visuales en la posmodernidad, véase: FOSTER, Hal (2004): *Diseño y delito*. Madrid, Akal.



siglo XX—, las oposiciones modernistas se mantienen aunque transformadas y en cierto sentido camufladas. Así, el artista cargado de sus prismáticos permanece entonces atento a la ubicación de estos polos y sus mutaciones presentes: cultura/naturaleza, ciudad/país, mundo metropolitano/periferia imperial, Occidente/resto del mundo. En nuestro caso: Madrid como capital y centro del estado/País Vasco como periferia conflictiva.

### 3.8. *Gramática de meseta*, 2010.

Ibon Aranberri realiza, en 2010, una exposición individual monográfica en el Monasterio de Silos, dependiente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, con título *Gramática de meseta*. En ella propone, a rasgos generales, la concepción del paisaje como producto cultural en la que va implícita la idea del paisaje como monumento cultural, ruina histórica o espacio físico material cargado de memoria subjetiva colectiva. Pero al mismo tiempo, tal y como es habitual en las obras de este artista, nos presenta el paisaje complejizado como un territorio geopolítico estratégico que acoge las ilimitadas expectativas del sistema económico que a su vez lo producen. Todo ello puede verse reflejado en esta exposición conformada por un complejo dispositivo de imágenes, dibujos y documentos —escritos y fotográficos— relacionados con el traslado de monumentos patrimoniales como consecuencia de la construcción de grandes infraestructuras públicas —a lo que el artista, tal y como ya hemos comentado, gusta en llamar “megaproyectos”— como la rehabilitación de cascos urbanos históricos, carreteras y autopistas, centrales hidroeléctricas, embalses y pantanos o estaciones de esquí y paisajes turísticos artificiales.



*Gramática de meseta.*

Ibon Aranberri, 2010.

Imagen procedente del archivo histórico de Iberduero, incluida dentro de las imágenes proyectadas en el diaporama.

En concreto, la exposición toma como excusa las múltiples idas y venidas que ha padecido una estela funeraria durante sus siglos de vida (aunque se tratan otros casos de estudio paralelos). Aquella piedra real original que se nos presenta en la sala de entrada (junto al título de la muestra) sobre un pedestal de hierro que funciona casi a modo de un organismo transformándola. La misma piedra que reconoceremos más adelante en las fotografías históricas e imágenes actuales tomadas por el artista. Veremos documentos que acreditan su pertenencia a una necrópolis romana, archivos fotográficos de su posterior ubicación en el muro de piedra de una iglesia visigótica –San Pedro de la Nave–, gráficos e imágenes de su posterior traslado a un almacén en los años treinta, tras el desmontaje de la iglesia por la construcción de una presa, información y archivos que cuentan el intento fallido de su inclusión en el nuevo montaje de la abadía –ochenta años después de su destrucción– a unos kilómetros de distancia del emplazamiento original, y por último, su catalogación y conservación actual como simple resto (fragmento) de una ruina histórico-patrimonial.

*Gramática de meseta se perfila como el resultado imperfecto de una totalidad: confirma la trascendencia de un relato y la imposibilidad de una construcción lineal. Desde una óptica descentrada, subterfugio de la inviabilidad del esfuerzo de aprehender los registros, se evoca un relato universalizador, como una historia de historias o una continuidad interrumpida. Distintos géneros se solapan: por una parte, el intento vacío de catalogación de originales depositados en archivos, tanto de grandes empresas como de colecciones privadas de fotógrafos aficionados; por otra, el resultado casual de un acercamiento itinerante y actualizado hacia esos mismos lugares a través de la cámara.* <sup>(49)</sup>

*Gramática de meseta* nos propone ver el paisaje como *espacio topológico recodificado*, en palabras del propio artista. Aranberri nos hace cuestionarnos sobre cómo la reutilización puntual y descontextualizada de las ruinas patrimoniales puede proponer la creación de nuevos usos simbólicos del patrimonio cultural, como claro ejemplo, en esta ocasión palpable y visible, de memoria colectiva manipulada. Transacción y traslado de piedras históricas contenedoras de memoria construida a través de siglos de historia, arrasada o tergiversada una y otra vez. En este sentido, la exposición analiza la manera en que el patrimonio cultural es activado y resignificado contextualmente por el poder político, las corporaciones económicas, el transcurso de la historia o el poder de la cultura industrial ¿Cómo la representación de todos estos poderes puede verse satisfecha con un simple traslado de ubicación y nuevo contexto del patrimonio monumental? Parece que, tras las reflexiones propuestas por el artista, debemos admirar nuestro patrimonio –una vez ha sido trasladado a nuevos contextos urbanos o rurales– con precaución y detenimiento. Atentos, porque conocemos su capacidad en cuanto a la representación de poder que otorgan, independientemente de sus nuevas y estereotipadas configuraciones como monumento-objeto desprovisto ya de su valor de uso y de todas sus funciones originales. En obras posteriores como *Found Dead*, *Partial of the Senses* o *Perpetual Concept*, el artista insistirá sobre la influencia simbólica y política que ejercen sobre los espacios urbanos los monumentos públicos en cuanto a representaciones del poder, ¿espacio geopolítico o lugar de memoria colectiva?, he aquí la constante confrontación.

---

(49) Cita extraída del texto de presentación del catálogo de la exposición *Gramática de meseta* de Ibon Aranberri que tuvo lugar en la Abadía de Silos, en 2010, comisariada por Nuria Enguita. Véase: VV.AA. CO-OKE, Lynne (ed.) (2011): *Ibon Aranberri: Gramática de meseta*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



*Gramática de meseta.*

Ibon Aranberri, 2010.

Vista general de la exposición homónima en la Abadía de Silos.

*Gramática de meseta* se estructura en base a una serie de módulos de acero de malla abierta o construcción modular, que generan un recorrido expositivo a modo de “super estructura”, que además de soporte de los distintos elementos de la exposición –diaporama, fotografías, dibujos, planos y archivos–, se nos presenta como una forma escultórica en sí misma. En uno de los módulos con los que se cierra la exposición, se proyecta un diaporama con una secuencia de cincuenta diapositivas de imágenes de estos lugares (diapositivas de 35 mm. con textura y estética de nuevo intencionadamente anacrónica y obsoleta como ya hizo en *Exercises on the North Side*). En él, vemos fotografías del desmontaje, traslado y almacén de patrimonio monumental en relación a las construcciones ingenieriles –recopiladas por el artista en los archivos históricos de las propias empresas o de colecciones públicas y privadas–, o bien fotografías tomadas por el propio Aranberri en esos mismos territorios, proponiendo una visión actualizada de los escenarios históricos. Junto con el diaporama se muestra una serie de fotografías sobre papel enmarcadas en la pared, son detalles significativos que el artista ha querido destacar recodificándolos del ingente archivo recopilado. También vemos, planos y dibujos que documentan y certifican el proceso de desmantelamiento y desmontaje de los edificios piedra a piedra (iglesias, monasterios, etc.) y las técnicas de montaje y construcción de los mismos en su nueva ubicación (si este es su caso) mediante escayola, señales y marcas de protección de las piedras.

*Tampoco remite a unos capítulos históricos concretos en los casos de estudio, sino que acaba generando una única historia, una historia genérica, una historia de historias a partir de los cinco o seis casos. Hay elementos verídicos, otros documentales provenientes de archivos históricos, de empresa por ejemplo, otros que son de factura propia, pero no hay una sacralización o respeto de esos orígenes, sino al contrario, es una apropiación indebida, como una mirada manipuladora (y no en el sentido de mentir sino de construir) ese propio relato.* <sup>(50)</sup>

---

(50) Palabras extraídas de una entrevista audiovisual que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía realizó al artista para su web. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=wPWwzxSoFuk> (consultada en Febrero de 2015).





*Replanteo previo a la ejecución de la obra (Found Dead).*

Ibon Aranberri, 2007.

Fotografía del proceso de investigación de la obra *Found Dead*, donde el artista aparece midiendo un obelisco real cerca de un embalse.

### 3.9. *Found Dead*, 2007.

*Es una reflexión sobre algunos de los elementos utilizados por el poder en la construcción de obras públicas, como monolitos u obeliscos, que se utilizan para comunicar o conmemorar, para identificarse con las masas. Hay un tipo de monolito que aparece en varios pantanos y en algún acueducto y puente. Es un estereotipo de carácter propagandístico que puede tener sus orígenes en Egipto o en Grecia y que no es muy distinto a algunos monumentos levantados durante la guerra civil bajo un contexto bien distinto. Lo que hago es reutilizar materia anacrónica propia.* <sup>(51)</sup>

---

(51) Cita extraída de la documentación del proyecto *Archivo FX* del artista Pedro G. Romero. Queremos reseñar –brevemente– un fragmento de este interesante y monumental proyecto artístico, tal y como lo presenta el propio Romero en su web: *Archivo FX [...] trabaja un vasto archivo de imágenes de la iconoclastia política anti sacramental en España entre 1845 y 1945, imágenes fotográficas, cinematográficas y documentales que se ordenan bajo un índice de términos que provienen de las construcciones visuales y la teoría crítica pertenecientes al amplio campo del proyecto moderno. La información se muestra a través de un índice de entradas que constituyen la base del archivo. Se trata de cientos de términos que muestran la cosa (fotografía, cine, documento) y el término que la nombra (obra, autor, movimiento), además, se acompaña, la más de las veces, con la exposición de los pares de textos que dan sentido al trabajo de Archivo F.X.*

En esta presentación por pares que construye Romero en su web, aparece en el índice de la letra “I” el nombre de Ibon Aranberri con una entrada que conecta la obra *Found Dead* con una imagen fotográfica de un archivo histórico de la guerra civil española. Pedro G. Romero vincula muy acertadamente, por un lado, una antigua fotografía en blanco y negro donde se nos muestra a dos hombres sentados sobre los restos de la cruz del fuerte de Hondarribia en Guipúzcoa volada con dinamita –es decir, dos hombres sentados sobre un monumento destruido y en ruinas– y por otro, un texto de Aranberri describiendo la obra *Found Dead*, es decir, presentando aquellos restos de piedra desparramados del monolito deconstruido de las obras públicas franquistas al que el artista hace referencia en *Found Dead*. Curiosamente, la imagen elegida por Pedro G. Romero, para relacionar la obra de Aranberri con su propio archivo, procede de la documentación y fotografías tomadas en 1936 para llevar a cabo el *Informe sobre la situación de las provincias vascas bajo el dominio rojo-separatista*. Hoy se encuentra custodiado en los archivos históricos de la Universidad de Valladolid. Véase la entrada de Aranberri en: <http://fxysudoble.com/es/tesauro/i/ibon-aramberri/> (consultada en Febrero de 2015).



Desde algunos años, antes de llevar a cabo *Gramática de meseta*, a Aranberri ya le inquieta la idea de monumento y la necesidad de su deconstrucción o desplazamiento. Le interesa revisar la significación ideológica que la modernidad y el aparato estatal dotan al patrimonio monumental. Quiere saber cómo la sociedad se comporta culturalmente cuando las “piedras” permanecen en el tiempo y recuerdan al pasado, con respecto a su conservación y consideración de las mismas como patrimonio histórico artístico cargado de memoria. Hace acopio de información y archivos sobre el traslado de monumentos y ruinas patrimoniales fruto de ordenaciones del territorio (construcción de infraestructuras, etc). Estudia el monumento estereotipado como hito o señalética geográfica de representación del poder en el territorio (obeliscos, estructuras monolíticas, etc.). Y, también, interpreta el monumento como estructura básica de la modernidad de conmemoración del pasado en una especie de idealización del monumento como ruina prematura artificializada –común en el subgénero del paisaje ideal clásico del siglo XVIII–. Muchos años después el interés permanece. Desde 2012, el artista está llevando a cabo una serie de obras basadas en el profundo análisis y posterior desplazamiento del monumento modernista. Aranberri recurre a estrategias de vaciamiento físico y simbólico como son la creación del negativo de ciertos monumentos –estatua de Miguel de Unamuno– o el molde escultórico como continente formal definitivo de la obra –por ejemplo las piezas de barcos industriales–, tal y como pueden verse en las obras *Perpetual Continent*, 2012<sup>(52)</sup>; *Partial Use of Senses*, 2014<sup>(53)</sup> o *Prolongación vernácula*, 2014<sup>(54)</sup>.

Pendiente de todo ello, y con *Política hidráulica* en curso, recorriendo “ruinas” de grandes infraestructuras públicas de la sierra madrileña, Aranberri se topa con un elemento inquietante que se repite de manera obsesiva. Se trata de una estructura monolítica conmemorativa aparentemente anacrónica, una piedra singular que se repite allá donde vaya como un accidente. Se trata de un obelisco (o de cientos), la forma originaria del monumento desde los egipcios, que a pesar de ser colocada en toda obra pública española en la etapa del desarrollismo de los años cincuenta y sesenta por los ministerios estatales correspondientes, recuerda (intencionadamente) en su austera estética herreriana dieciochesca, a otra época, la de mayor gloria del imperio español. El artista lo tiene claro; *Found Dead* o “Hallado muerto” nos replica el título de la obra. Así pues, nos encontramos ante las enormes presas hidráulicas inmersos en un complejo paisaje colapsado de distintas temporalidades y es-

---

(52) *Perpetual Continent* fue creada, en 2012, con motivo de la Bienal de arte de Corea *BusanBiennale2012*. A través de los moldes y prototipos de los barcos industriales de una gran naviera, el artista escenifica el salvaje panorama del mercado transatlántico mundial capitalista. Véase la obra y la nota de prensa de la misma: <http://gardenoflearning.info/blog/exhibitions-2/garden-of-learning/artists/ibon-aranberri/>. (consultada en Febrero de 2015).

(53) *Partial Use of Senses* se vio por primera vez, en la exposición individual *Finite Location* que este mismo 2014, le dedicó el Museo Secession de Viena, donde el artista la expuso en una sala continua, precisamente en diálogo con *Found Dead*. La obra presenta la estructura en hierro y el molde negativo en fibra de vidrio de la histórica estatua de Miguel de Unamuno de Salamanca. Véase: [http://www.secession.at/art/2014\\_aranberri\\_e.html](http://www.secession.at/art/2014_aranberri_e.html). (consultada en Febrero de 2015).

(54) *Prolongación vernácula*, expuesta por primera vez en las Salas del edificio corporativo de la compañía eléctrica Iberdrola, también durante 2014, con motivo de la exposición con título *La piel traslúcida* que la corporación ha realizado para presentar su colección de arte. Se trata de una nueva versión de la estatua de Miguel de Unamuno a la que remitía *Partial Use of Senses*, bajo la idea de despiece o desestructuración del monumento modernista. Véase: <http://lapieltranslucida.com/portfolio/ibon-aranberri/> (consultada en Febrero de 2015).



*Found Dead*

Ibon Aranberri, 2010.

Vista general de la obra expuesta en el museo Secession de Viena en 2014. Al fondo de la imagen en otra sala se ve otra obra del artista *Partial Use of Senses*.

tratos espaciales, donde se mezclan (en modo *parallax*) los distópicos aires egipcios <sup>(55)</sup>, con la austera formalización anacrónica del dieciocho, la omnipresente prepotencia territorial franquista y la crítica actual hacia la producción del espacio del sistema socio-económico posmoderno. El artista recorre, en los albores del siglo XXI, los territorios olvidados de la modernidad –entonces gloriosos y celebrados–, como un paisaje histórico en ruinas desde su mismo origen, del cual rescata como símbolo de esa misma decadencia perpetua, el obelisco, para despedazarlo y deconstruirlo simbólica y literalmente.

*Las piezas numeradas dispuestas en el suelo para la confección seriada y modular de un obelisco en Found Dead, muestran la aplicación de la producción industrial en la arquitectura burocrática estatal. El motivo reproducido en serie no será capaz de evocar la gravedad de un pasado recordado por glorioso (o, lo mismo da, glorioso por recordado). Lo que con su anacronis-*

---

(55) Aunque desarrollaremos el concepto de “distopía” –como una sociedad ficticia indeseable en sí misma– más adelante en nuestra investigación con más detalle, queremos solo sugerir aquí para más información sobre las sociedades distópicas la consulta de este ensayo, véase: JAMESON, Fredric (2009): *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid, Akal.

*mo replica es el adocenamiento de una sociedad conservadora, dominada por valores decimonónicos y resistente a la modernización. Found Dead es una forma muerta, una negación de la posibilidad narradora. Los motivos idiosincrásicos que la han inspirado quedan anulados en un simulacro formal, que tan sólo guarda la resonancia de su propia definición académica y formal. Así, la instalación escenifica la irreversibilidad entre una funcionalidad simbólica de la escultura clásica y el hermetismo autorreferencial del constructivismo más abstracto, paradigmático de la tradición moderna.* <sup>(56)</sup>

En cuanto al lenguaje con el que el artista dispone los materiales (que no piedras) de esta instalación, dispersos y expandidos por la sala de exposiciones, podemos observar reminiscencias, tal y como nos sugería Miren Jaio, de estrategias propias del constructivismo, y sobre todo, de aquel lenguaje hermético de poderosa abstracción tan común en la escultura vasca del siglo XX. En esta ocasión, Aranberri no acude a un dispositivo de archivo como en otras instalaciones –*Gramática de meseta* o *Mar del Pirineo* son buenos ejemplos– donde construía el espacio expositivo casi como un espacio de consulta; ahora parece no querer (o no ser capaz) de deshacerse de esa tradición escultórica predominante en el país vasco, que tanto ha marcado a toda su generación desde su etapa de formación <sup>(57)</sup>. En una entrevista con motivo de la exposición de esta obra en la Galería Pepe Cobo de Madrid, el artista explicaba la relación que *Found Dead* tenía con la tradición de la escultura vasca, y como él se enfrentaba a ella como artista formado en ese contexto.

*[...] Sí, hay una voluntad escultórica y además definitiva de la escultura. Me interesa tanto probar las posibilidades de la forma y del objeto, la materialidad arcaica, así como en otros casos he trabajado con información, con la textualidad de la materia. Me interesa la descomposición siniestra de la idea de la escultura, que parece casi como un cadáver [...] No es una exaltación, ni siquiera una defensa de la disciplina sino al revés: lo que trato de probar es un capítulo diferenciado. Casi incrédulo ante el propio objeto de representación [...] Es un acto consciente. Precisamente me enfrento a aquello que me produce rechazo. Es donde uno se pone a prueba y por eso hay un juego de autoprovocación. Hay cierto peligro de acabar ensimismado, cierto peligro de autofascinación. Me lo planteo como un capítulo en mi trabajo. No es que de pronto me haya convertido en escultor vasco [...].*

En *Found Dead*, la estrategia de presentación de los distintos elementos que conforman la exposición, adquiere su propio arquetipo, configurándose como una instalación u objeto escultórico en sí mismo, una construcción autónoma que podemos asociar, sin prejuicios, con una estética propia del formalismo de la escultura <sup>(58)</sup>. Aquí, lo escultórico tiene mucho

---

(56) Cita extraída del texto de la crítica de arte Miren Jaio para el programa de mano de la exposición individual del artista Ibon Aranberri, comisariada por Nuria Enguita, que tuvo lugar en la Fundación Tàpies en Barcelona, en 2011. Véase el texto completo de Miren Jaio en la página web de la Fundación Tàpies: <http://www.fundaciotapiés.org/site/spip.php?rubrique1021>. (consultada en Febrero de 2015).

(57) Véase: ARANBERRI, Ibon en JARQUE, Fietta (2007): “Me enfrento a lo que me produce rechazo” en *El País*, Madrid (22.9.07).

(58) *Found Dead* ha sido expuesta en varias ocasiones, y como es habitual en Aranberri, siempre con variaciones expositivas, en ocasiones muy cercanas al dispositivo de archivo. Cuando se mostró por primera vez, en la Galería Pepe Cobo de Madrid en 2007, el artista acompañó el obelisco desestructurado por el sue-

más peso (en todos los sentidos) que en otras obras del artista, pero esto no nos facilita su interpretación, ya que se trata de una escultura impenetrable con una entidad opaca. Nos es difícil adivinar el relato original que motivó *Found Dead*, aunque sabemos que en sus piedras expandidas como un simulacro formal académico, se esconde su propia narratividad. Es una estrategia común en el quehacer artístico de Aranberri, delimitar su referencialidad en un contexto cercano.

*Así, se escenifica la irreversibilidad entre una funcionalidad simbólico-transmisora de la escultura clásica y el hermetismo autorreferencial de la escultura abstracta, paradigmática de la tradición Moderna. Found Dead es una forma muerta, una negación de la posibilidad narradora.* <sup>(59)</sup>

*Found Dead*

Ibon Aranberri, 2007.

Vista detalle de la obra expuesta  
en la Galería Pepe Cobo.



---

lo de la sala, con varias fotografías de escenarios de taller-fábrica en vías de extinción (la armonía constructivista de la producción manual, convertida inevitablemente en escombros); y pequeñas postales de presas hidráulicas dispuestas en una pequeña bandeja a disposición del público (como si de un *souvenirs* de destino turístico se tratara). En los catálogos o guías donde se ha publicado la obra, también podemos ver algunas imágenes del trabajo de campo, donde el artista mide y estudia el obelisco que demarca la entrada de una presa. Consultar, por ejemplo, la guía de mano de la exposición, donde se ven tres fotografías tituladas *Replanteo previo a la ejecución de la obra*. Véase la web de la Fundación Tàpies: <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique1021>. (consultada en Febrero de 2015).

(59) Véase la nota de prensa subida a la web de la Galería Pepe Cobo –donde se mostró *Found Dead* por primera vez en 2007– : [http://www.pepecobo.com/detalle\\_exposicion.php?galeria=1&ano=2007&nota=1&exposicion=18](http://www.pepecobo.com/detalle_exposicion.php?galeria=1&ano=2007&nota=1&exposicion=18). (consultada en Febrero de 2015).



*(Ir. T. nº 513) zuloa. Extended Repertory*

Ibon Aranberri, 2003-08.

Vista detalle de la intervención en la entrada de la cueva de Iritegi. La puerta de acceso al interior pensada para los especialistas y técnicos, se encuentra abierta en esta imagen excepcionalmente para realizar la fotografía. Las llaves de la puerta, que mandó hacer el artista para facilitar el acceso a la cueva cuando fuera necesario, las tienen la administración competente en la gestión de patrimonio natural y cultural del País Vasco.



#### 4. Interpretaciones derivadas de la estrategia de Ibon Aranberri.

En el apartado anterior, hemos establecido las conexiones pertinentes (conceptuales y formales) entre nuestro caso de estudio (*Ir. T. nº 513*) *zuloa. Extended Repertory* y algunas otras obras de la producción del propio Ibon Aranberri. En este apartado, expondremos algunos de los temas o áreas de investigación que nos sugiere la obra, y que explican, de un modo panorámico, la estrategia general del artista *Entre la crítica política y la antropología*. Tomando como epicentro (*Ir. T. nº 513*) *zuloa. Extended Repertory*, analizaremos una de las estrategias posibles –de las tres que proponemos estudiar en nuestra tesis– con la que el artista contemporáneo se enfrenta al nuevo paradigma espaciotemporal. Una estrategia artística que, en el caso de Aranberri, se encuentra a caballo *entre lo político y lo antropológico* y que gira, como veremos, en torno a un pensamiento “crítico y reflexivo” <sup>(60)</sup> comprometido con la sociedad.

Como ya hicimos en el capítulo de Mark Dion, no se trata de hacer una historia del arte contemporáneo ni de analizar la obra de Aranberri en base a conceptos de “estilo”, “género” y “época”. Tras la posmodernidad se rechaza cualquier tipo de canon preestablecido, se trata más bien de una cuestión de ubicación de narrativas. El sentido histórico nos hace buscar –a todos: artistas, historiadores, teóricos, ciudadanos comprometidos, etc.– nuevas narrativas que puedan dar sentido y ser referente a la hora de abordar la obra de un artista, a la hora de aprehender la historia del arte, y sobre todo, a la hora de ofrecer nuevas formas de entender el arte. La historia –del arte o cualquier otra– no debe postularse como gran relato –la narrativa definitiva, la historia objetiva verdadera–, como nos advertía Walter Benjamin en su *Tesis sobre la historia* <sup>(61)</sup> y tras él todo el pensamiento generado desde la escuela de Frankfurt y sus seguidores <sup>(62)</sup>. Por el contrario, las nuevas narrativas que buscan y producen los artistas contemporáneos, y es el caso de Aranberri, tienen como objetivo dar nuevas perspectivas de la historia, ofrecer nuevas formas de entender el arte y consecuentemente transformar también el arte del presente, y por ende, la propia sociedad. Transitando las grietas (cavidades) que la gran historia deja a su paso, buscando una nueva perspectiva de la tradición, el arte como el último espacio, decía Adorno, en donde *es posible abrir alguna fisura en el mundo administrado*. Nuevas interpretaciones, nuevas narrativas, es lo mismo, siempre entre tradición y creación se sitúa Aranberri, eso sí, con su propio lenguaje.

Así que, sin pretender una categorización estricta del artista, queremos tan sólo sugerir la inclusión de la estrategia crítica de Aranberri entre aquellas prácticas artísticas “rizomórfi-

---

(60) Entendemos por un arte basado en un pensamiento “crítico y reflexivo” –con respecto al espacio, tiempo, sujeto, etc.– como aquel que posee la capacidad de “resistencia” para separarse del mundo y tomar distancia. Theodor Adorno apuntaba que el arte debe ser resistente para que se mantenga vivo, que es cuando se integra, cuando es convertido en patrimonio cultural y muere. Desde este punto de vista, la crítica de Aranberri hacia la construcción del territorio por el aparato del poder puede interpretarse como un arte resistente, es decir, crítico y reflexivo con respecto a la sociedad capitalista como estructura de restricción de las formas de pensamiento y acción. Es especialmente interesante su consulta, en nuestro caso concreto, ya que Theodor Adorno reintroduce de nuevo la estética de la naturaleza en la filosofía, marcada por una pionera sensibilidad hacia la conservación del medio-ambiente. Véase: ADORNO, Theodor (1970): *Teoría estética*. Madrid, Akal, 2004.

(61) BENJAMIN, Walter (1940): *Tesis sobre la historia y otros fragmentos (Sobre el concepto de historia)*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.

(62) Para mayor profundización sobre la Teoría crítica de la escuela de Frankfurt, véase: ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max (1998): *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid, Akal, 2007.

cas” siguiendo las teorías de Gilles Deleuze <sup>(63)</sup>. Ver la obra de Aranberri como un “rizoma” de conocimiento donde conectan entre otras, la “teoría crítica y el pensamiento reflexivo del neomarxismo” de la escuela de Frankfurt –Carl Marx, Walter Benjamin, Theodor Adorno, etc.–, el Postestructuralismo –Jacques Lacan, Roland Barthes y Claude Lévi-Strauss, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari, etc.– <sup>(64)</sup>, y, también, dentro del campo de la creación plástica, la genealogía que comienza por Marcel Duchamp continúa con Robert Smithson y sigue, todavía hoy, revisitando los ilimitados caminos despejados por el arte conceptual.

#### 4.1. El formalismo anti-estético como lenguaje artístico crítico.

La práctica artística contemporánea centra muchos de sus esfuerzos en convertirse en algo más que en simple productora de objetos artísticos para ser expuestos en fríos y estéticos cubos blancos <sup>(65)</sup>. Muchos de los artistas que trabajan en la actualidad, como Aranberri, están interesados en revisar para reevaluar, tanto el potencial del momento expositivo y su sistema de valores, como la propia *praxis* artística, sus objetivos y su función dentro de la sociedad contemporánea. Estos artistas nos proponen obras que, en múltiples ocasiones, cuando son presentadas en público atraviesan literalmente los muros de la institución del arte. Obras que no necesariamente se resuelven en el formato de la exposición, tradicionalmente entendida, sino que adquieren otras formalizaciones generalmente insertadas en las infraestructuras y mecanismos de la propia sociedad que pasa de simple espectadora a generadora del propio proyecto artístico. <sup>(66)</sup>

---

(63) Proponemos la obra de Aranberri bajo la metáfora del rizoma, como una práctica artística transdisciplinar y con múltiples narrativas. Hacemos uso del término “rizoma” siguiendo las teorías de Félix Guattari y Gilles Deleuze. En la introducción de su texto capital, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, los autores describen el término del modo siguiente: *Un “rizoma” no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo hay cúmulo de dialectos, de patois, de argots, de lenguas especiales.* Véase: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1980): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, 1994. p. 13.

(64) Iremos desgranando, a lo largo de este apartado de la tesis, algunas de las teorías de estos pensadores en relación a las distintas interpretaciones que la obra de Aranberri nos sugiere. Queden aquí reseñados, de momento, sus nombres.

(65) Así describe, la teórica del arte Aurora Fernández Polanco, la histórica expresión “cubo blanco”: *El término cubo blanco hace referencia al espacio expositivo propio de la modernidad. Si nos paramos a pensar en estos espacios nos daremos cuenta de que comparten características tales como amplias salas uniformes, discreta iluminación artificial, paredes blancas y ausencia de todo adorno. La modernidad inventó estos espacios de neutralidad para aislar cada obra de su entorno inmediato y de cualquier elemento que pudiera distraer la experiencia del espectador. Reclamó la autonomía para el arte, situando la obra en un hipotético espacio neutral en el que esta existía desligada de lo real, del mundo y del contexto (cultural, económico, político...). Sin embargo, desde hace décadas la autonomía del arte ha sido fuertemente cuestionada; el cubo blanco ha sido contaminado. Algunas prácticas artísticas de los años setenta fueron decisivas para comprender que la objetividad moderna era el espacio que ocultaba una situación de desigualdad.* Véase: VV.AA. AZNAR, Yayo; MARTÍNEZ, Pablo (ed.) (2012): *Lecturas para un espectador inquieto*. Madrid, CA2M & Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. p. 36.

(66) En el texto de presentación del catálogo de la exposición colectiva *Gaur, Hemen, Orain (Hoy, aquí y ahora)*, que tuvo lugar, en 2001, en Bilbao, la comisaria Guadalupe Echevarría explicaba de este modo dónde ubicaban al espectador algunas de las prácticas artísticas contemporáneas incluidas en la exposición (entre los artistas participantes estaba Aranberri): *Los artistas jóvenes presentes en la exposición se orientan hacia la puesta en escena de mecanismos de actividad, de dispositivos relacionales, o se interesan por los síndromes de lo narrativo, por las nuevas texturas e interacciones tecnológicas, que solicitan un espectador activo, de un tipo nuevo, copartícipe de la obra; un espectador consciente, superviviente de una sociedad totalmente espec-*

*Esta forma que se nos ofrece es abstracta pero está pensada, calculada y proyectada hasta el agotamiento. La aparente informalidad reforzaría esa cualidad, pues evitar los riesgos del formalismo (la prudencia ante la forma acabada o cerrada) produce su propia forma. Es en este proceso de subjetivación donde los materiales se cargan de significado, emergiendo un acercamiento no-expresionista del arte situado entre el cálculo, la proyección y el deseo que desvelarían una subjetividad en construcción [...] En este proceso de contradicción, construcción y a continuación deconstrucción, la fragmentación conlleva que un elemento nunca tiene por sí mismo un significado estable, sino que debe ser leído en asociación con otros. El artista opta entonces por una economía lingüística, rodeando las obras de una estética reduccionista. Esta fragmentación imita la revisión de los géneros y disciplinas como constructos ideológicos.* <sup>(67)</sup>

Aranberri está interesado en revisar, si no derribar, la clásica triada –autor, obra, espectador– heredada de cierta tradición de la modernidad, todavía hoy vigente de alguna manera, a través de la cual se reducía la experiencia artística a una mera relación estética. En este sentido, es destacable el interés del artista por llevar a cabo una profunda reflexión sobre la transformación del lenguaje del arte y las cuestiones de lo estético en su práctica artística, ya que cuando el artista nos presenta sus obras utilizando determinados lenguajes artísticos –fotografía, escultura o instalación– no significa necesariamente que lo haga con una intención estética. De hecho, lo que es verdaderamente significativo de su estrategia artística es que, aún utilizando el lenguaje artístico, la obra de Aranberri no es estética justamente porque su interés es ajeno al sujeto de la experiencia estética –al receptor, al espectador–. Parece que siguiera la estela abierta por Friedrich Nietzsche, hace más de un siglo, por la cual se lograba poner en crisis al arte desde la perspectiva modernista <sup>(68)</sup>. El camino abierto por el pensador alemán ha tenido una enorme repercusión en el arte a lo largo de todo el siglo XX. La defensa de la existencia de un arte no necesariamente estético, o lo que es lo mismo, la defensa de un arte anti-estético se mantiene viva como una de las estrategias más críticas dentro de la creación artística contemporánea. Son un buen ejemplo de ello aquellos movimientos conceptuales artísticos de los sesenta y setenta que rompieron para siempre el reparto de funciones entre autor y espectador, proponiendo para el arte una nueva relación de la obra con su contexto.

---

taclarizada. Véase: VV.AA. MARÍ, Bartolomeu; ECHEVARRÍA, Guadalupe (ed.) (2001): *Gaur, Hemen, Orain (Hoy, aquí y ahora)*. Bilbao, Edita Museo de Bellas Artes de Bilbao. pp. 14-15.

(67) AGUIRRE, Peio: “Ibon Aranberri: Huellas”. *op. cit.* p. 4.

(68) Desde la perspectiva nietzscheana el arte no es necesariamente estético, es decir, el objeto epistemológico de la tradición estética moderna desaparece, queda en segundo plano. El arte se plantea como un arte anti-estético preocupado por otros problemas que no son la recepción ni la experiencia estética. Lo prioritario en Nietzsche no es la pregunta metafísica por la identidad del arte, sino, y aquí está su novedad y fecundidad, más bien la elaboración (ensayística) de qué es lo artístico y hasta dónde alcanza su extensión semántica y cultural. Es decir, Nietzsche no se preocupa por definir el objeto conceptual al que llamamos arte, como por ejemplo, sí lo hace Heidegger, sino más bien por ensayar las posibilidades de lo artístico. El interés de Nietzsche se dirige más a la versatilidad de la categoría que a la delimitación del concepto, y aquí reside buena parte de su influencia transgresora sobre las artes (y poéticas) del último siglo, las cuales se han propuesto desmontar la noción de arte generando posibilidades desestabilizadoras de su identidad conceptual en beneficio de lo artístico. Podría decirse que entre lo más valioso del legado nietzscheano está la sustitución del “viejo” concepto de arte, por las posibilidades interpretativas contenidas en lo que podríamos llamar como “lo artístico”. Véase: NIETZSCHE, Friedrich W. (1844-1900): *Estética y teoría de las artes*. Madrid, Tecnos, 2004.





*(Ir. T. nº 513) zuloa. Extended Repertory*

Ibon Aranberri, 2003-08.

Fotografía de un momento de la excursión programa por el artista para la presentación de la obra al público en el invierno de 2003.

Al artista actual como Aranberri, conocedor de esta tradición anti-estética le interesa formular preguntas sobre las condiciones que hacen posible, hoy, la práctica artística y revisar el sistema del arte en su totalidad, su función y su sentido dentro del contexto social contemporáneo. Las obras de Aranberri despliegan una actitud artística comprometida, si no con la sociedad (que también) quizá más con la propia capacidad del arte para acotar un campo simbólico oculto –hasta la presentación de la obra al público– y dar cuenta de sus contingencias. Exprimir al máximo las experiencias del arte para reflexionar sobre lo político y lo cultural desde el ámbito de lo simbólico. Cada obra de Aranberri proyecta un nuevo campo de significaciones, términos y categorías a las que el espectador debe de enfrentarse sin prejuicios para establecer una nueva complicidad con la obra, que no sea exclusivamente la de la experiencia estética. Porque Aranberri pertenece a esa tradición, que podríamos llamar “antiestética”, que tiene sus orígenes lejanos en el romanticismo filosófico de Hegel, que pasa por Duchamp, el Surrealismo, el Constructivismo, y llega al arte Conceptual y sus consecuencias en su condición “postmedia” –Rosalind Krauss– o en su condición “trans-

media” del arte Postconceptual –Peter Osborne– y que nada tiene que ver con la tradición kantiana que llega hasta Greenberg y otros en nuestro siglo. <sup>(69)</sup>

*El cerramiento de mi cueva no afecta a la naturaleza, sino a la conciencia humana, y esta es una diferencia fundamental. [...] Aunque parezca violento, no lo es. Afecta solo a nuestra imagen de lo sagrado. Tiene una función simbólica. No se trata de sacralizar la localización, la cueva, no quiero hablar de un lugar concreto sino de una tipología, un lugar abstracto casi una ficción, un espacio cultural.* <sup>(70)</sup>

La estrategia artística de Aranberri –al igual que la de muchos artistas que podríamos incluir en la práctica artística postconceptual– implica entre otras muchas cuestiones, una renovada complicidad con el espectador, que genera a su vez nuevas correspondencias entre los distintos ámbitos de conocimiento de la sociedad (realidad). También, la búsqueda de nuevas relaciones entre lo político y lo simbólico, en lo que se refiere a las temáticas y los relatos de las obras. Y al mismo tiempo, un cuestionamiento de la oportuna o no inclusión de una obra en el mercado del arte; o la incertidumbre al respecto de la propia consideración de un “objeto” o “proyecto” como obra de arte en sí misma. Cada obra del artista, se constituye dentro de un contexto social, cultural y político muy concreto que la determina, posibilitando la generación de un campo crítico más allá de la dimensión estética. La obra de Aranberri pasa a ser un significante vaciado de sentido, para precisamente poder dotar de nuevos significados y contextos políticos y culturales.

*La obra de arte (contemporánea) debe mediar entre su individualidad ontológica y la colectividad de sus significados (potenciales). Ésta es la función de su “ley formal” auto-legisladora. La forma es la mediación artística de lo social en toda una serie de niveles, desde los materiales artísticos (incluyendo las tecnologías de producción) a las técnicas y las prácticas de producción... Si la política es la constitución o construcción activa de lo social, el aspecto político del arte radicaré en el aspecto constructivo de la forma, en la construcción de la forma como mediación. Ahora bien, esto nos plantea la pregunta de cuáles son las principales formas estructurales de mediación entre la individualidad de las obras de arte contemporáneo y la colectividad de sus significados; y cuál es la importancia política de éstas.* <sup>(71)</sup>

Desde este punto de vista, la formalización <sup>(72)</sup> de las obras es un aspecto clave, a tener en cuenta, en las prácticas artísticas contemporáneas interesadas en revisar la función del arte en la sociedad. Podríamos vislumbrar una estrategia común, entre todas aquellas obras

---

(69) Para más información sobre los conceptos “transmedia” y “postmedia”, véase: OSBORNE, Peter (2010): *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia, Cendeac. p. 47.

(70) Transcripción propia de la entrevista, que el MACBA realizó a Aranberri para formar parte de los archivos sonoros de su web, donde el artista cuenta exhaustivamente todos los detalles de la obra. Puede escucharse la entrevista completa en la web oficial del museo catalán: <http://www.macba.cat/es/rwm-fons-ibon-aranberri> (consultada en Febrero de 2015).

(71) OSBORNE, Peter (2010): *El arte más allá de la estética. op. cit.* pp. 141-142.

(72) Hacemos uso del término “formalización” en el sentido de cómo presentan físicamente sus obras los artistas: qué materiales utilizan, cómo los trabajan, y lo más importante, con qué disposición los presentan al espectador en el museo; es decir, la forma literalmente hablando que adquiere la obra de arte contemporánea.



Ibon Aranberri, 2011.

Vista general de varias obras de la exposición individual del artista en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona.

“postconceptuales”, que aún manteniendo cierta autonomía e individualidad, se insertan en la sociedad donde adquieren todo su sentido y significado colectivo. Es la formalización en sí misma de la obra, lo que las convierte en obras sensibles hacia lo social, interesadas por lo político y la colectividad.

Implícita en este modo de entender la función social del arte, como herramienta política o como instrumento desestabilizador de lo político, se encuentra una actitud crítica hacia la sociedad capitalista y su modo de generar el espacio social. Las sociedades capitalistas tienden a destruir los significados colectivos –así como los comunales– que se han recibido históricamente. Lo social en un sentido capitalista no implica necesariamente ser algo positivo y políticamente significativo, ya que de hecho la sociedad basada en las relaciones del intercambio y la forma de la mercancía produce “individuos” y no colectividades que –a pesar de ser aparentemente libres en su alienación –necesitan inherentemente la sociabilidad. En este sentido, debemos asumir la estrategia de Aranberri como una práctica artística interesada en cuestionar lo político y basada en la compleja experiencia histórica y el legado crítico del arte Conceptual.

#### 4.2. El desplazamiento y la transición de la obra de arte contemporánea.

En las prácticas artísticas contemporáneas, una obra *site-specific* –a pesar de la importancia que dota al lugar donde se ubica– puede no estar físicamente en el *site* de manera permanente. La obra puede estar allí “ubicada” sólo durante unas horas, meses o años, para luego, tal y como hizo Aranberri con nuestro caso de estudio, ser transformada en una suerte de archivo en formato de instalación, una proyección de video-arte, un *display* de archivo documental tridimensional o una serie de fotografías <sup>(73)</sup>. En su nuevo formato, será

---

(73) Sobre el uso de la estrategia de archivo como otra de las estrategias fundamentales del arte contemporáneo, presente en las prácticas artísticas a lo largo de todo el siglo XX, pero más intensamente en la segunda mitad del mismo, la analizaremos en este capítulo con más detalle. Véase un exhaustivo estudio historiográfico en: GUASH, Anna Maria (2011): *Arte y archivo, 1920-2010*. Madrid, Akal.



desplazada a otro espacio no afectivo (museístico o no) no necesariamente ligado al *site* que le dio origen. La obra de arte muta del *site-specific* al archivo en una estrategia de “desplazamiento”, como un proceso de creación natural del léxico escultórico contemporáneo. Este gesto de desplazamiento conlleva pasar de un espacio a otro, pero en la mayoría de los casos, también de un medio a otro e incluso de un lenguaje a otro –etnográfico, histórico, artístico, cultural, social–. Así, la obra salta del espacio no-neutral y contaminado del *site* a la taxonomía lineal, neutra y racional del espacio institucional del arte (museo o galería), del espacio abierto e ilimitado exterior a un espacio limitado interior. En su nuevo emplazamiento, la obra se encasilla, se archiva y se convierte en un artefacto cultural. La estrategia de desplazamiento implica, entonces, un continuo proceso de cambio y actualización de la obra, cuya acción significa, durante su desplazamiento, alteraciones y transformaciones constantes. Este tipo de estrategias de desplazamiento y mutaciones de la obra artística son muy comunes en el arte contemporáneo, en nuestra investigación hemos analizado ya la obra de Mark Dion como otro caso paradigmático de transformación del espacio, el medio, e incluso el lenguaje de la obra durante el proceso de creación.

*En sus procedimientos se da una bifurcación: por un lado intervenciones escultóricas, objetos más o menos autónomos que negocian su condición site-specific y que parten de la absorción de “iconos” culturales. Por otro, proyectos más evolutivos que van mutando en el tiempo en sucesivas presentaciones y que tiene en la investigación y el documental tridimensional su método. La forma es tanto origen como resultado, producto de planificación e improvisación ¿Cómo es posible sintetizar metodologías contradictorias que parecen anularse? El pensamiento abstracto, la abstracción, no se opone al plan, sino que es parte de él. A veces, suscitar ruido supone romper la monotonía del silencio, su violencia sorda, con el ánimo de regresar a la calma original. En Aranberri, romper la dinámica de la linealidad, interrumpir, significa manipular, distorsionar, no solo aludir a un tipo de acción material (con las manos u otros medios) sino también tergiversar, cambiar el sentido, alterar algo preexistente con una finalidad intencional.* <sup>(74)</sup>

En la línea que nos plantea el crítico Peio Aguirre, entendemos que nuestro caso de estudio, (*Ir. T. nº 513*) *zuloa. Repertory Extended* de Aranberri se encuentra dentro de estas prácticas artísticas del desplazamiento; aún tratándose de una obra *site-specific*, en un sentido histórico del término, sobrepasa esta categoría escultórica para convertirse en una obra compleja, difícil de catalogar, en su condición espacial y procesual. En su fase actual, se encuentra entre la intervención *site-specific*, la acción performativa registrada en video, la instalación documental y el archivo tridimensional, y, lo que es más importante, como una obra *work in progress* abierta a futuros cambios y en constante transformación. La intervención *site-specific* de cierre con planchas de metal de la entrada de la cueva Iritegi (*Ir. T. nº 513*) no es la obra en sí misma o por lo menos no en su totalidad, sino un acto puntual del proceso, una acción simbólico-artística que puede ser revertida, destruida o modificada sin perjudicar la entidad de la obra, porque ésta se encuentra ya en otra fase, la de su exposición en formato de instalación de archivo y material audiovisual dentro de los fondos del museo MACBA. Efectivamente, existe una obra de intervención *site-specific*, pero no es el único elemento/momento de la obra, y quizá tampoco la fase más relevante de la misma.

---

(74) AGUIRRE, Peio: “Ibon Aranberri: Huellas”. *op. cit.* p. 5.





(Ir. T. nº 513) *zuloa. Extended Repertory*

Ibon Aranberri, 2003-08.

Vista detalle de las vitrinas de la instalación en la exposición individual con título *Disorder* que tuvo lugar en el museo Secession de Viena en 2011.

De hecho, el título también muta y se modifica en función del formato en el que se encuentre la obra. En una primera fase, tras la realización de la intervención en la “cueva” (*zuloa* en vasco), la obra se llamaba (*Ir. T. nº 513*) *zuloa* haciendo alusión sencillamente a la catalogación científica de la misma, pero después se le añade el subtítulo *Extended Repertory*, al presentarse posteriormente –en un formato de instalación de archivo– todo el material resultante de la investigación previa y paralela a la producción de la pieza, así como el video documental que muestra la excursión del público a la intervención.

Es también el caso de la obra *Luz sobre Lemóniz*, que desde su paralización, en 2000, ha vivido distintas formalizaciones, tal y como comentamos en el apartado de esta obra; hasta llegar a la versión que Aranberri presentó en la exposición, cambiándole incluso el título por el de *Diseño de nuestro desarrollo. Ría y acantilado* (2000-2005), un título más genérico que engloba el proyecto dentro de un ámbito que va más allá de la intervención de luces propuesta. Con este gesto, podemos entender que el artista conceptúa el proyecto inicial “fracasado” como una obra distinta, si se quiere ya muerta, y lo que ahora nos presenta es una reactualización de los materiales recopilados durante el proceso de creación de la misma resignificados. Esta nueva versión de la instalación, que incluye la puesta en escena de aquella propuesta detenida en el tiempo, presenta además, un diaporama de 35 mm con documentos originales y actuales, una pancarta y dos maquetas arquitectónicas: por un lado, la de un proyecto que planteaba la reutilización ficticia de la antigua central nuclear de Lemóniz como ciudad de la ciencia, junto a una segunda maqueta de la misma central nuclear, inalterada y embutida dentro de una doble piel. Estas maquetas o elementos escultóricos se conciben no en el sentido tradicional, sino a partir de la noción de *anti-form* desarrollada en 1969 por la escuela posminimalista, que describe el formato escultórico

como una acumulación heterogénea de sustancias y formas. Por lo que estas instalaciones también pueden leerse como archivos, aunque no obedecen a la lógica racional y al carácter retrospectivo de estos, sino a una configuración inestable e indeterminada resuelta desde lo escultórico, en la que los documentos no sirven para ordenar un pasado, sino para articular narrativas de prospección.

#### 4.3. Conceptualizaciones de un arte “ubicado” más allá del *site*.

Como ningún término es neutro, ni está libre de memoria, viaja a lo largo de la historia con su maleta cargada de referencias culturales, sus usos históricos, que lo determinan y enriquecen con ineludibles significaciones, conviene aclarar a qué nos referimos exactamente con las expresiones “ubicado” y “*site*”. Para entender correctamente la etimología de estos términos dentro del ámbito de la estética y la teoría del arte contemporáneo. Si adoptamos la traducción al inglés del término “ubicado” como *situated* –del verbo *to site*– quizá nos ayude a situarnos mejor, ya que dentro del lenguaje de la historia del arte contemporáneo, el término *site* –“lugar, sitio, ubicación” en castellano– posee una significación mucho más rica y compleja que su acepción como *loci* físico. Este término anglosajón, tal y como es utilizado en el contexto artístico, no encuentra una fiel traducción en castellano en el sentido en que numerosos pensadores, antropólogos, críticos y artistas, a nivel global, han recurrido al mismo a lo largo de las últimas décadas, cuando quieren hacer referencia al “espacio” donde se ubican las intervenciones artísticas contemporáneas. Desde los años sesenta, muchos andan dando vueltas a los lugares, en una intensa búsqueda de comprensión, todavía no resuelta, de la nueva configuración del espacio/tiempo posmoderno. A lo largo de este camino, son abundantes y variadas las interpretaciones y usos que, unos y otros, han dado al término *site*; pero todos tienen como nexo común perseguir una consideración del mismo, más allá de sus propiedades físicas mensurables y como punto de partida y origen de las obras. Entienden el *site* como algo más que un “*espacio que es ocupado o puede serlo por algo*” (DRAE 22ª), en nuestro caso, por una obra de arte. La mayoría de teorías y prácticas artísticas del siglo XXI, tienden a interpretarlo como un “lugar antropológico” por su indiscutible carácter histórico, simbólico, cultural, vital o cotidiano. De este modo, aquel que lleve a cabo una investigación sobre el “espacio” –entendido como *site* artístico– debe necesariamente tener en cuenta el “contexto” o la “situación” que lo rodea. Hoy, desde el ámbito del arte, se interpreta como espacio de comunicación<sup>(75)</sup> y por ende, como lugar antropológico, entendiendo como tal, a ese espacio físico, donde convergen las creencias, actividades y eventos temporales del ser humano y, que dan forma a su cultura, siendo la identidad del lugar la que lo reúne y finalmente lo une.<sup>(76)</sup>

---

(75) Entendemos por “comunicación” aquí en términos generales, al interés de transmitir información, ideas, sentimientos, pensamientos, conceptos con el fin de que sean entendidos y que tengan la posibilidad de ser aplicados en algo de interés común o particular. El proceso de la comunicación, en un contexto antropológico, se da a través de una fuente (información), la codificación, el mensaje, el canal, el receptor y la retroalimentación. El lenguaje artístico, se ha apropiado de algún modo, desde hace décadas, de este mecanismo para establecer el diálogo artístico con el público y espectador contemporáneo.

(76) Hablaremos más adelante, de nuevo, de este modo de interpretar el concepto “lugar antropológico”, proveniente de las teorías de Marc Augé y de otros pensadores de la actualidad, en este capítulo, ya que, Aranberri demuestra gran interés por reflexionar sobre estos temas en muchas de sus obras, como en nuestro caso de estudio.

De todas las investigaciones que sobre el *site* se han llevado a cabo en el campo de lo artístico, tan sólo citaremos dos destacados casos históricos significativos para nuestra investigación, ya que creemos han tenido especial trascendencia en la práctica artística de Aranberri, y en tantos otros artistas contemporáneos. En primer lugar, debemos hacer mención a las teorías del *Site/Non-Site* desarrolladas por Robert Smithson en sus célebres escritos y obras, a finales de los años sesenta <sup>(77)</sup>. Preocupado por generar nuevos discursos filosóficos y artísticos en torno al cambio de paradigma espacio temporal de los sesenta, la teoría propuesta por el artista, que sustenta la serie de obras con título *Non-Site*, pretende establecer una nueva dialéctica entre el exterior y el interior, lo artificial y lo natural, lo físico material y lo simbólico cultural <sup>(78)</sup>. El espacio exterior, ubicado fuera y lejos de los muros de las instituciones del arte –ya sea en un espacio natural, industrial o periférico artificial– es el *site* propuesto por Smithson, donde el artista explora e investiga los cambios producidos en el espacio/tiempo de la sociedad contemporánea. Y, también, donde interviene a nivel productivo, donde ocurre la acción artística, añadiendo o transformando los materiales allí ubicados o recogidos para llevarlos a otro contexto. El espacio interior, el propio de la institución del arte, es considerado como el espacio de formalización de la obra donde tiene lugar la representación simbólica, alegórica e ilusionista. En la galería o la sala del museo es donde la intervención se convierte en obra de arte en *Non-Site*. La obra de arte es propuesta de este modo por Smithson, ahora en su formato de *Non-Site* interior, como contenedora del *site* real exterior. Con este título, el artista quería además, hacer alusión a un juego de palabras que se establece en inglés con el vocablo *sight* –“vista” en castellano– y *nonsight* –“no vista”– ya que el espectador “no” puede “ver” dentro de los muros de la galería donde la acción artística tuvo lugar. Podríamos decir que el *Non-Site* se relaciona con el *site* a modo de complemento reflejado: uno presente, otro ausente. De cualquier modo, estas y otras teorías de Smithson –a pesar de ser consideradas como capitales con respecto a la dirección que tomó el arte, desde los años sesenta– son algo ambiguas y en ocasiones contradictorias. El propio artista reconoce, en sus escritos, la compleja dialéctica que surge

---

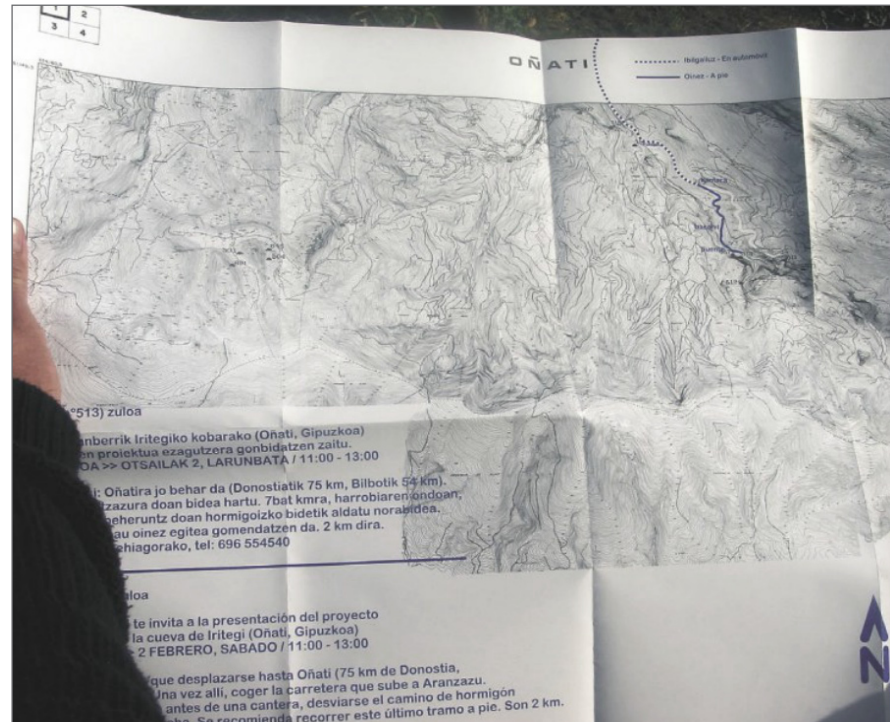
(77) Robert Smithson es considerado, por la crítica y la teoría del arte, como uno de los más influyentes artistas, de mediados del siglo XX, en lo que se refiere a la experimentación y redefinición del término *site* en el contexto del arte. El artista, entre otras teorías, propone un modo trascendente de entender el espacio y el tiempo, a través de la creación de una compleja analogía de los conceptos *Site/Non-Site*. Véanse sus escritos donde ha formulado teorías imprescindibles para la evolución y desarrollo del arte contemporáneo: SMITHSON, Robert (1968): *Selección de escritos*. México, Ediciones Alias, 2009. Véase la serie de obras tituladas *Site/Non-Site* en: [http://www.robertsmithson.com/sculpture/nonsite\\_350.htm](http://www.robertsmithson.com/sculpture/nonsite_350.htm) (consultada en Febrero de 2015), o también, se recomienda acudir al catálogo de la exposición retrospectiva dedicada al artista, en EEUU, en 2004: VV.AA. TSAI, Eugenie; BUTLER, Cornelia (ed.) (2004): *Robert Smithson (Retrospective Exhibition)*. Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

(78) Desde 1966, Smithson hizo excursiones regulares a sitios urbanos, industriales y canteras en Nueva Jersey. Es, en 1968, cuando realizó por primera vez una serie de obras tituladas *Non-Site*, inicio de su participación en el surgimiento del *Land Art*. A *Non-Site, Franklin, New Jersey* es un ejemplo paradigmático de *Non-Site* (actualmente se encuentra en la colección del Museum of Contemporary Art de Chicago donada por Susan y Lewis Manilow). Al lado de una fotografía aérea –que muestra un área cercana a los terrenos de los hornos de Minas Franklin– cortada con la forma de cinco trapecios de tamaño decreciente, el artista colocó cinco cajas de madera de la misma forma, cada caja contenía material mineral de cada sección de los terrenos fotografiados. La disposición en disminución de los contenedores comprendía un juego visual, que aludía a la tradicional representación en perspectiva desde un punto de vista cartesiano, de este modo, paradójicamente, el artista utiliza una estructura tridimensional para representar un esquema ilusionista bidimensional. En otras obras de la serie *Non-Site* utiliza mapas en lugar de fotografías, muy recurrentes en el arte de Smithson, a los cuales secciona, del mismo modo que las fotografías, con la forma escultórica contenedora de los materiales recogidos en el exterior. La obra ha sido publicada en múltiples catálogos, véase el apartado dedicado a la serie *Non-Site* en la web oficial del artista: [http://www.robertsmithson.com/sculpture/nonsite\\_franklin\\_280.htm](http://www.robertsmithson.com/sculpture/nonsite_franklin_280.htm). 8consultada en Febrero de 2015).

(Ir. T. nº 513) zuloa. Extended  
Repertory

Ibon Aranberri, 2003-08.

Fotograma del video grabado  
con ocasión de la excursión  
organizada por el artista para  
la presentación de la interven-  
ción de la cueva Iritegi.



de querer limitar el paisaje contemporáneo como espacio de ubicación de la obra de arte en un intento de definirlo con el nombre *site*:

[...] *Este paisaje existe externamente a cualquier nombre que se le aplique. [...] La imposición de un nombre es un cercamiento practicado sobre aquello que no es limitable.* <sup>(79)</sup>

La segunda teoría de gran influencia para las prácticas artísticas contemporáneas, que queremos destacar, también defiende el *site* en su aspecto cultural como “lugar antropológico” más allá de su consideración meramente física negando su propia condición <sup>(80)</sup>. Se trata de la teoría del “No lugar” desarrollada por Marc Augé, a mediados de los años noventa, en su célebre ensayo *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad* <sup>(81)</sup>. En esta ocasión, el antropólogo francés acuñó el concepto de “No-lugar” para referirse a los lugares de transitoriedad que no habían tenido la relevancia suficiente hasta el momento, para poder ser considerados como “lugares”. Es decir, le daba un nuevo matiz al concepto de “lugar” considerando como tal, aquellos espacios fríos y deshumanizados propios de la sociedad posmoderna, y que la antropología no había si quiera

(79) SMITHSON, Robert (1968): *Selección de escritos. op.cit.* p. 19.

(80) Sobre los conceptos de lugar antropológico propuestos por Marc Augé, y su influencia, tanto en el caso de Aranberri como en el arte contemporáneo en general, nos extenderemos en esta investigación en otro apartado de este capítulo; quede aquí de momento esta interesante analogía.

(81) AUGÉ, Marc (1993): *Los “no lugares”, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa.



considerado hasta entonces. Un “No-lugar” –bajo esta teoría– es una autopista, una habitación de hotel, un aeropuerto o un supermercado. Este nuevo espacio no personaliza ni aporta nada a la identidad del individuo porque no es fácil interiorizar los elementos de los que está constituido. Por otra parte, la relación o comunicación entre los individuos en los “No lugares” es más artificial, ya que se basa en un sistema de relaciones en el que el individuo *adquiere su derecho al anonimato después de haber aportado la prueba de su identidad*. Además, el antropólogo nos propone el “No lugar” como una realidad en relación directa con lo temporal y con el tránsito, ya que el tiempo y espacio son uno e indivisibles.

*Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos.* <sup>(82)</sup>

Es destacable, la similitud entre ambas teorías del “No lugar” –Smithson y Augé– por motivar y ser precursoras del cambio de paradigma –conceptual, estético y plástico– de entender el paisaje en el campo del arte contemporáneo. Cada una a su manera, incluso desde estrategias totalmente opuestas, han supuesto un hito en la historia del comportamiento de las prácticas artísticas en torno al paisaje. Podríamos poner como ejemplo, el propósito de ambos por defender la categorización de las autopistas y espacios industriales –características de la sociedad capitalista– como lugares culturales de gran interés. Si bien, en la mayoría de las ocasiones, Augé se refiere como “No lugar” a nuevos espacios arquitectónicos y grandes interiores, incluye la autopista como un espacio suburbano y periférico en correspondencia a una espléndida arquitectura o un funcional paisaje urbano. Y es, precisamente allí, en la autopista como lugar en constante tránsito, anónimo y apartado, donde se encuentran ambos pensadores en una especie de sustitución y actualización del mito de la montaña del Romanticismo en versión industrial-capitalista. Precisamente allí, en la ruinoso autopista periférica, Smithson escribió su célebre texto *A Guide to: The Monuments of Passaic* <sup>(83)</sup> a finales de los sesenta, para poner de manifiesto su propósito por considerar los márgenes de las ciudades, en su caso el área de Passaic a las afueras de la ciudad de Nueva York, como lugares periféricos de gran potencial cultural y antropológico. Con humor negro e ironía se dirigió al paisaje industrial suburbano en ruinas neoyorkino para preguntarse sobre si Passaic habría sustituido a Roma como “la ciudad eterna”. Desde entonces, las autopistas como impactantes ruinas contemporáneas se encuentran, ya para siempre, en el mapa de los grandes lugares posmodernos.

#### **4.4. Del *site-specific* a la obra de “contexto” y “situación”.**

Desde el punto de vista de la historia del arte, el uso del término *site* aparece a partir del derrumbamiento del pedestal modernista, por parte de los movimientos artísticos surgidos en los años sesenta (arte Conceptual, *Land Art*, Minimalismo, arte de acción, arte Procesual, etc.) Tras ellos, la obra de arte tridimensional –la escultura entendida en su acepción tradi-

---

(82) *Ibidem*, p. 83.

(83) Robert Smithson escribió este texto para la revista *Artforum* del mes de Diciembre de 1967. Véase: SMITHSON, Robert (1968): *Selección de escritos. op. cit.* p. 48.

cional— en cierto modo desaparece, al ubicarse a partir de entonces sobre el terreno situada “en” y “para” un entorno o “lugar” (*site*) específico (*specific*). Artistas como R. Smithson, D. Buren, R. Serra, etc., y críticos de arte como R. Krauss<sup>(84)</sup>, M. Kwon<sup>(85)</sup>, B. Buchloh<sup>(86)</sup>, L. Lippard<sup>(87)</sup>, etc., comenzaron a utilizar el término *site-specific*, a partir de los años setenta, para describir aquellas obras que habían sido concebidas por el artista *ex profeso* para un lugar específico. Estas obras —*situated* (ubicadas)— permanecían allí, en el momento de su exposición, ya estuviera este ubicado en el desierto de Nevada, a cientos de kilómetros de la ciudad, o en una plaza en pleno Manhattan. Pues bien, la evolución natural de estas prácticas artísticas *site-specific*, profusamente puestas en práctica desde entonces por los artistas de finales de Siglo XX, ha supuesto un mayor, si no total, protagonismo del “contexto” o “situación” del *site* de la obra, más allá de lo puramente específico y por encima de la obra misma. Ello ha generado lo que podríamos llamar un “arte de contexto o contextual” inspirado, surgido y producido para un lugar físico concreto —imposible de sustituir sin alterar sustancialmente el concepto de la obra— pero además, teniendo muy en cuenta los condicionantes sociales, económicos, culturales, de ese “contexto” como punto de partida de la obra e incluso como material de creación de la misma.<sup>(88)</sup>

Las prácticas artísticas contemporáneas que entienden la “ubicación” como génesis o punto de partida de la obra, aún siendo herederas de aquellas primeras obras *site-specific* de finales de los años sesenta, han trascendido sus propios orígenes. Asimilados, en una primera fase de creación de la obra, los recursos conceptuales y materiales del *site* se sumergen en la experimentación de lo que entendemos por “situación” o “contexto”, para ampliar sus horizontes fuera del emplazamiento descrito mediante coordenadas cartesianas con problemáticas puramente físicas o ambientales, y así, dialogar con los condicionantes sociales, económicos, culturales, etc., del “contexto” o “situación” donde se producen y/o se ubican las obras. Como consecuencia de esta preeminencia del “contexto”, el arte *site-specific* de “situación” se ve afectado por múltiples condicionantes externos a la obra, que el artista debe ir controlando e incluso incorporando, durante el desarrollo del concepto de la obra, su proceso de creación y muestra al público. Por este motivo, estas intervenciones poseen

---

(84) Véase el célebre ensayo de la crítica Rosalind Krauss titulado *La escultura en el campo expandido* publicado originalmente en la revista *October* Nº 8 en la primavera de 1979, en KRAUSS, Rosalind (1985): *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 1996. p. 289-303.

(85) Para una mayor información sobre el surgimiento y evolución de la formalización de las obras de arte *site-specific*, desde los años sesenta hasta nuestros días, véase la obra comentada anteriormente en nuestra investigación: KWON, Miwon (1998): “Genealogy of site-specific” en KWON, Miwon (1998): *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge-Massachusetts-London, The MIT Press, 2004. pp. 11-31.

(86) Para un mayor conocimiento de la postura del crítico Benjamin H.D Buchloh sobre lo que se denomina la “neo-vanguardia” de mediados del siglo XX, véase: BUCHLOH, Benjamin H. D. (2000): *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, The MIT Press.

(87) LIPPARD, Lucy (1977): “Art Outdoors: In and Out of the Public Domain” en *Studio International* 193, no. 986 (March- April 1977). p. 87.

(88) Existen numerosos programas de investigación y producción de arte público “contextual” relacionadas con este modo de entender las intervenciones artísticas en base a la “situación” que las rodea; pero, dentro de nuestro ámbito europeo, queremos destacar el trabajo de Claire Doherty con la creación del programa con título *Situations*, creado en 2002, por la Institución Arnolfini, la University of the West of England (Bristol, Reino Unido) y The Institute Council of England. Véase su web para ver su archivo histórico y sus proyectos actuales: <http://www.situations.org.uk/project/> (consultada en Febrero de 2015); y también, una interesante publicación, fruto de un simposio internacional organizado por *Situations*, en 2004, véase: VV.AA. DOHERTY, Claire (ed.)(2004): *Contemporary Art. From Studio to Situation*. Londres, Black Dog Publishing Limited.

gran versatilidad en cuanto a sus características formales y conceptuales –inclusive resultan en ocasiones paradójicas y hasta contradictorias– pero existen ciertas tipologías comunes que las agrupan y diferencian de las clásicas intervenciones *site-specific* que creemos es importante reseñar, sin ánimo de establecer categorizaciones históricas. Con ello, queremos especificar qué es lo que ciertamente distingue a las “prácticas artísticas de situación” de sus antecesoras, y defender la pertenencia de muchas de las obras de Aranberri, y en concreto de nuestro caso de estudio (*Ir. T. nº 513*) *zuloa. Extended Repertory* dentro de esta genealogía.

Fundamentalmente podríamos destacar tres factores claves de estas prácticas de contexto. El primero, tal y como en múltiples ocasiones ha sugerido Miwon Kwon<sup>(89)</sup>, el hecho de que estos artistas se sientan o estén, de algún modo, fuera de lugar en la sociedad contemporánea como un síntoma cultural de la realidad social y política del sistema tardo-capitalista; en este sentido, estar “situado” en el contexto, es estar “desplazado”, dando énfasis al conocimiento e interacción con el lugar como una nueva experiencia en constante cambio, activando ciertas estrategias del arte procesual. El segundo, el surgimiento de una “estética relacional”, sugerida por el historiador Nicolas Bourriaud<sup>(90)</sup>, a través de la apertura al diálogo de las obras con la sociedad que producen experiencias espaciotemporales relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas y generan esquemas sociales alternativos, modelos críticos de construcción de las relaciones y las identidades contemporáneas. Por último, el cambio de paradigma en cuanto a la función del artista en la sociedad, redefinido hoy en busca de una regeneración ciudadana como mediador, agitador, pensador creativo de nuevas oportunidades de procesos, contextos y situaciones. En este sentido, vemos ciertas analogías entre estas propuestas y las teorías de Hal Foster –formuladas en su texto *El artista como etnógrafo*<sup>(91)</sup>–, ya que ciertamente todas las prácticas artísticas de desplazamiento del “yo” hacia el lugar del “otro” –bien sea en el ámbito de la etnografía, la arqueología, o la antropología– están intrínsecamente conectadas con el contexto y situación de la obra. De hecho, la experiencia cultural y social que genera la práctica artística de situación, precisamente por “estar el artista fuera de lugar”, sólo es posible gracias a la actual ubicación del mismo como mediador periférico, en la sombra, que nadie espera ni predice, pero que de ningún modo es un *outsider*, sino todo lo contrario, se sumerge en la sociedad libremente en proximidad: hablando, interactuando, observando, proponiendo.

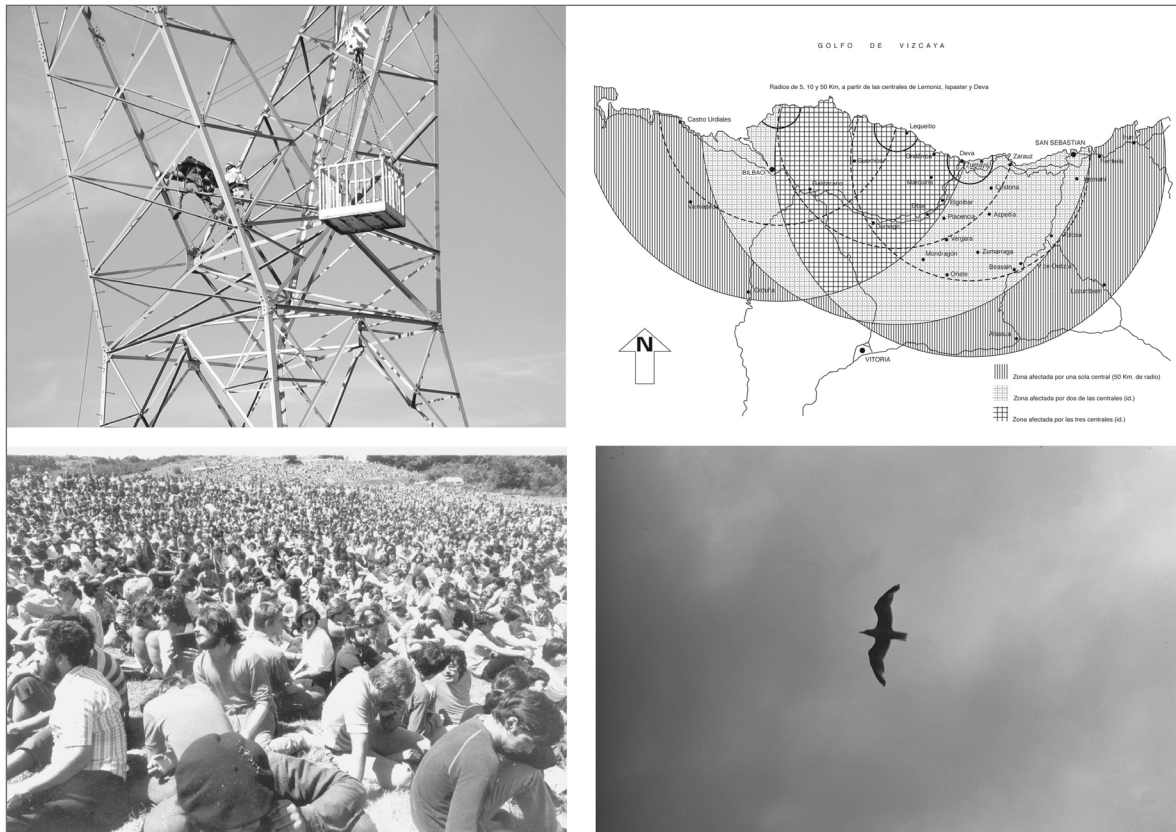
*Estos regresos hacia atrás, casi siempre acaban deteniéndose en el entusiasmo colectivo, allí donde el deseo de asociación y superación arrastra formas emergentes de organización en la sociedad. Una energía y un sueño colectivo que, lejos de haber desaparecido como podría pensarse, permanece secuestrada por la inercia de las conciencias, el individualismo y la erosión*

---

(89) KWON, Miwon “The Wrong Place” en VV.AA. DOHERTY, Claire (ed.)(2004): *Contemporary Art. From Studio to Situation. op. cit.* p. 35.

(90) Para el crítico de arte y filósofo Nicolas Bourriaud, la presencia del factor relacional en la práctica artística contemporánea responde a una imperiosa necesidad de animar la recuperación y reconstrucción de los lazos sociales, a través del arte, en el seno de nuestra actual sociedad, una sociedad de sujetos alienados, aislados y reducidos a la condición de meros consumidores pasivos. Véase: BOURRIAUD, Nicolas (1998): *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007.

(91) Hemos hecho referencia a este texto de un modo detallado en nuestra investigación a propósito del caso de estudio *Neukom Vivarium* de Mark Dion. FOSTER, Hal (1996): *El retorno de lo real*. Madrid, Akal, 2001. pp. 175-208.



*Luz sobre Lemóniz.*

Ibon Aranberri, 2000-.

Composición de imágenes realizada por el artista para el desarrollo del proyecto de la central nuclear de Lemóniz.

*del tiempo, y que espera pacientemente a ser desencadenada, liberada. De paso, enlaza la continuidad del pasado histórico con el presente. En esta cadena de genealogías, el artista presta una atención especial a las estéticas y modos de hacer locales donde ese espíritu de colectividad, de unión, todavía puede ser algo más que una mera promesa emancipadora.* <sup>(92)</sup>

Es buen ejemplo de estas prácticas *Luz sobre Lemóniz (sin onda expansiva)* de Aranberri, el proyecto ya estudiado anteriormente. Cumple muchas de las tipologías del arte de situación como es el trabajar con otros, realizar actividades interactivas y prácticas participativas con la audiencia, acciones colectivas, etc. En *Luz sobre Lemóniz*, el objetivo del artista no era el espectáculo pirotécnico en sí mismo, propuesto en formato de obra lumínica efímera, sino más bien la posibilidad de generar el encuentro de la sociedad vasca en torno a un lugar de elevado carácter conflictivo, con el fin de, a través de la experiencia de intercambio social y humano al compartir ese evento cultural con fines lúdico festivos, intentar cambiar la percepción que esta tiene de un significativo paisaje cultural cargado de trágicas memorias: la central nuclear abandonada de Lemóniz. El artista, aún siendo la tercera generación

(92) AGUIRRE, Peio: "Ibon Aranberri: Huellas". *op. cit.* p. 4.



que vive la fallida historia de la central, ve factible a través de su acercamiento *la posibilidad creativa de sensibilidad social*, en su propias palabras:

*Nuestro proyecto es optimista. Por el mensaje provocado por el año 2000 y por las celebraciones en el entorno de Bilbao nos parecía el momento adecuado. Propusimos un espectáculo pirotécnico que adecuándose a dicho enclave ofrecería momentos de placer visual para los espectadores y como consecuencia un acto social. Con ello no se trataba de rememorar el pasado ni de provocar, sino más bien de rediseñar un espacio lleno de significado. En este sentido es interesante ver cómo elementos socioculturalmente significantes han cambiado de imagen y valores durante los últimos años y su simbolismo se ha transformado [...] Decidí dejar la concepción del espectáculo en manos de una empresa profesional, mi trabajo consistía en la organización del evento.* <sup>(93)</sup>

#### 4.5. La recodificación del paisaje como lugar antropológico.

*Reservaremos el término “lugar antropológico” para esta construcción concreta y simbólica del espacio que no podría por sí sola dar cuenta de las vicisitudes y de las contradicciones de la vida social pero a la cual se refieren todos aquellos a quienes ella les asigna un lugar, por modesto o humilde que sea. Justamente porque toda antropología es antropología de los otros, en otros términos, que el lugar, el lugar antropológico, es al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa.* <sup>(94)</sup>

Para entender cómo el paisaje está siendo recodificado en la actualidad desde el arte nos detendremos a analizar las teorías de dos pensadores contemporáneos de gran proyección en las artes de la segunda mitad del siglo XX, ya mencionados en nuestra investigación anteriormente. Por un lado, el etnólogo y antropólogo francés Marc Augé, y por otro la crítica cultural americana Lucy R. Lippard. Ambos, cada uno a su manera, proponen la apreciación del “espacio” como lugar antropológico y/o territorio de identidad comunitaria, lo cual ha sido recogido por muchos artistas contemporáneos interesados en trabajar desde esta perspectiva el paisaje. *Dam Dreams (Traversed)* o nuestro caso de estudio (*Ir. T. nº 513*) *zu-loa. Extended Repertory* de Aranberri son dos buenos ejemplos de esta estrategia. En estos casos concretos, el artista cuestiona cómo la configuración de la identidad de los pueblos —su memoria e historia— está siendo condicionada por la transformación del paisaje que las instituciones de poder —económico o político— del sistema capitalista están poniendo en práctica. De tal manera, la mirada hacia el lugar antropológico está hoy mediatizada por el sistema económico y político.

*[...] a partir del momento en que el dispositivo espacial es a la vez lo que expresa la identidad del grupo (los orígenes del grupo son a menudo di-*

---

(93) Cita procedente de la correspondencia por correo electrónico mantenida entre la crítica de arte Miren Eraso y el artista. Véase: ERASO, Miren (2001): “El proyecto no son los fuegos”. *op. cit.* ; o véase la web de Consonni: <https://www.consonni.org/es/media/el-proyecto-no-son-los-fuegos-artificiales-0>. (consultada en Febrero de 2015).

(94) AUGÉ, Marc (1993): *Los “no lugares”*. *op. cit.* p. 58.

*versos, pero es la identidad del lugar la que lo funda, lo reúne y lo une)  
y es lo que el grupo debe defender contra las amenazas externas e in-  
ternas para que el lenguaje de la identidad conserve su sentido.* <sup>(95)</sup>

Augé centra su discurso en establecer una relación sólida entre la identidad y el territorio. Para tratar de definir el término “lugar antropológico” realiza un planteamiento crítico de la visión del etnólogo al realizar estudios sobre las relaciones espaciales y sociales de sociedades en donde a veces prima más el “deseo” que la observación objetiva, dejando en muchos casos una visión reduccionista de estas relaciones. Pero dejando de lado el cuestionamiento que lleva a cabo en sus textos de su propia disciplina <sup>(96)</sup>, nos quedamos como referencia con las descripciones detalladas que nos propone del oficio del antropólogo por las analogías que encontramos entre estas y las prácticas artísticas contemporáneas. Efectivamente, en esas derivas que hablaba Hal Foster sobre la apropiación de la etnografía por parte del arte contemporáneo, la antropología y sus metodologías no lo son menos. El artista contemporáneo, cual antropólogo, interroga al paisaje como escenario donde acontecen las relaciones entre unos y otros hombres en el interior de una determinada configuración cultural. Entiende la cultura de un lugar, desde esta visión global, como el conjunto de relaciones que representan al mismo tiempo una dimensión intelectual y simbólica pero también histórica y sociológica; lo que nos lleva a entender que el ser humano y su comportamiento en el espacio está predeterminado por tres dimensiones de sí mismo: el hombre individual (cada uno de nosotros de entre seis mil millones), el hombre cultural (aquel que comparte con otros un determinado número de referencias étnicas, identitarias, de género, etc.), y el hombre genérico (aquel que engloba a todos, que es capaz de inventar tecnología y llegar a la Luna). De este modo, el paisaje como lugar antropológico alberga la noción de cultura e identidad siempre en relación a otros lugares e identidades distintas, y, al mismo tiempo, en relación al tiempo pasado, ya que las reglas de construcción de esa cultura siempre existen con anterioridad al individuo manifestadas en la tradición y la memoria de los lugares.

En este punto, es donde se nos muestran de nuevo como inseparables los conceptos de espacio y tiempo. El lugar antropológico no se entiende si no es en relación a la cuestión del tiempo y de la historia, no como disciplina sino entendida como aquella operación de cambio, de recuperación del pasado en el presente mencionada por Jean Paul Sartre. El artista en su rol de antropólogo, está interesado por la cuestión del tiempo y la historia de los lugares fuera del esquema evolucionista en el que el antepasado era descrito como un ser primitivo inferior. Ya no es posible mirar las culturas ancestrales desde puntos de vista colonialistas. El artista del siglo XXI recorre el paisaje, tras el militar, el misionero, el administrador y el propietario. Mira los lugares consciente de su historia contextual como espacios culturales donde el tiempo y el espacio son la materia prima de la actividad simbólica de un pueblo. Y es precisamente esa actividad simbólica y sus manifestaciones intelectuales y artísticas, el objeto de análisis y cuestionamiento de muchas de las prácticas artísticas que presentamos en nuestra investigación.

---

(95) *Íbidem*, p. 51.

(96) Para una mayor profundización sobre la crítica que este etnólogo lleva a cabo de la pertinencia de la disciplina de la antropología contemporánea, véase: AUGÉ, Marc (2007): *El oficio de antropólogo. Sentido y libertad*. Barcelona, Gedisa.



*Mar del Pirineo.*

Ibon Aranberri, 2006.

Fotografía de archivo del embalse de Itoiz intervenida por el artista.

Desde el punto de vista de Lucy R. Lippard –una de las primeras críticas en detectar las prácticas, hoy ya históricas, de *Land Art*, arte Conceptual, etc.– el lugar como espacio antropológico es algo más nostálgico que el pragmático y analítico propuesto por Augé, ya que bajo su punto de vista podemos considerar el “lugar” como la intersección entre naturaleza, cultura, historia e ideología, en donde el ser humano se encuentra inmerso como un *insider* <sup>(97)</sup>. La crítica americana nos propone considerar el “lugar” como una porción (parte) de tierra, pueblo, ciudad, paisaje urbano, visto desde una profunda percepción interior del ser humano. El lugar se convierte así en una especie de resonancia de una localización concreta (específica) que para nosotros nos es familiar y conocida, o como el mundo exterior condicionado a través de la experiencia subjetiva del ser humano. Todas estas definiciones dotan al “lugar” de un matiz antropológico evidente y, como consecuencia, motivan nuestro sentido de pertenencia al mismo (nuestro sentido de identidad) como determinado no sólo por nuestras propias experiencias personales, sino también por los distintos valores culturales e históricos que cada lugar posee y, que de algún modo, escapan al control del individuo. Estas teorías, nos invitan a prestar especial atención hacia las peculiaridades culturales que posee el lugar donde vivimos, puesto que son determinantes en la formación de nuestra

---

(97) Utilizamos el término anglosajón “*insider*” para describir a una persona con información privilegiada o confidencial.

identidad y nuestros valores culturales. De algún modo, es como si nos animara a evitar la alienación de la sociedad contemporánea, poseer la conciencia de pertenencia a un lugar como un antídoto al ser alineado característico de la sociedad posmoderna. Bajo este punto de vista, el paisaje no puede ser considerado como un contenedor neutro, nulo de condicionantes sociales y culturales o identitarios; a pesar del crecimiento imparable del sistema capitalista en cuanto a la transformación del espacio (social) que produce una infinidad de “no lugares”, así como la homogeneización, generalización y alienación del mismo.

De este modo, el lugar que nos propone Lippard se encuentra en los entornos locales sin gran contaminación transcultural –lo que hoy creemos es bastante improbable de encontrar–, donde cree que permanece la percepción de la profundidad en el tiempo en conexión con los elementos de la naturaleza –las estaciones, las materias naturales, etc.–. La crítica de arte reivindicaba ya, en los años sesenta, que el artista que trabajara en el espacio público debía hacerlo con valores éticos –con respecto a la naturaleza y las culturas rurales– generosos de colaboración, sinceros y, sobre todo, que estuvieran basados en las experiencias vividas con las personas procedentes de los lugares donde el artista fuera a intervenir. Lo que en su momento fue visto como un modo revolucionario de pensar la representación artística de la naturaleza y la acción social sobre el paisaje, se mantiene hoy como reivindicación desde las prácticas artísticas.

*Esta nueva orientación del concepto de lugar, según la crítica y activista feminista Lucy Lippard, estaría relacionada directamente con la necesidad de hacer frente a las actitudes antihistóricas de la sociedad actual y su desvinculación de la problemática social, con la urgencia de alzar la voz por la necesaria vinculación del arte con la política y los asuntos sociales. De este modo, Lippard se centra en el concepto de cultura uniéndolo al de lugar, el lugar entendido como emplazamiento social con un contenido humano, y desde ahí postula la necesidad de un arte comprometido con los lugares sobre la base de la particularidad humana de los mismos, su contenido social y cultural, sus dimensiones prácticas, sociales, psicológicas, económicas, políticas [...] Frente al politicismo en ascenso y en un mundo “carente de cultura”, para Lippard se hace necesario profundizar en la relación del arte con la sociedad, reinstaurar la dimensión mítica y cultural de la experiencia “pública”. De este modo el artista, a través de su trabajo con la comunidad, puede ayudar a despertar en el paisaje social su sentido latente de lugar: una preocupación que, en efecto, caracterizaría a muchos artistas desde los años 60.* <sup>(98)</sup>

---

(98) KELLY, Jeff “Common Work” en LACY, Suzanne (ed.)(1994): *Mapping The Terrain: New Genre Public Art*. Washington, Bay Press. pp. 139-148.

Esta publicación –editada y dirigida por la artista americana Suzanne Lacy– recopila distintos textos de gran interés sobre el arte público contemporáneo. Entre los autores estaban entre otros: Suzi Gablik, Ann Hamilton, Jo Hansen, Allan Kaprow, Suzanne Lacy y Lucy Lippard. La publicación *Mapping The Terrain: New Genre Public Art* es el resultado de unas conferencias públicas que tuvieron lugar –con título homónimo– en 1991 en el Museo de Arte de San Francisco. Organizadas por la propia Suzanne Lacy, estas conferencias tenían el objetivo de explorar sus experiencias individuales –pasadas y futuras– sobre el arte público para conformar una historia del arte público americano a través de la voz de artistas, comisarios, escritores, teóricos y otros participantes. Suzanne Lacy –cercana al discurso de la crítica Lucy Lippard– es artista, activista feminista, educadora y escritora, e internacionalmente reconocida –desde los años setenta– por concebir la práctica artística desde el tejido social del espacio público. A lo largo de estos años, a través de su obra ha transformado el concepto de arte público bajo comprometidas premisas de arte colaborativo y participativo.



#### 4.6. La caverna como tropo identitario.

Aranberri se enfrenta a los mitos de la sociedad vasca desde un posicionamiento crítico y de resistencia; con actitud de subversión hacia la capacidad de la sociedad posmoderna de fetichizar todo lugar o situación susceptible de poseer rentabilidad económica o política. Entre los fetiches a deconstruir, elegidos por el artista, encontramos a la protagonista de nuestro caso de estudio: la cueva prehistórica como mítica caverna y lugar icónico del imaginario de la mitología vasca. Por todos es conocida la manipulación política que la cultura antropológica nacionalista vasca ha realizado con el mito y la estética de lo primitivo. En concreto, habría que destacar las aventuradas hipótesis, de mediados del siglo XX, por considerar la mítica cueva, caverna, cavidad, zulo o gruta como lugar de origen de la identidad vasca, a un nivel prehistórico, arqueológico, de identidad comunitaria, o incluso fundacional de ese pueblo. Inmersa en los estratos de las escarpadas montañas, en un territorio rodeado de densos y oscuros bosques, cazadores de montaña y animales “salvajes”, la cueva simboliza en definitiva un lugar cargado de conocimiento, lleno su interior de cráneos prehistóricos y pinturas rupestres de bisontes y caballos. Y, como ya nos advertía Mark Dion en el capítulo anterior, todo conocimiento es susceptible de ser manipulable, es decir, politizado por los intereses del poder hegemónico de turno.

*No sólo los hombres de ciencia, también los jóvenes del pueblo visitábamos Ekain sobrecogidos. Rocas, caballos, iniciaciones, arte [...] Todo estaba allí bajo tierra, en nuestro pueblo. La gruta se manifestaba como el tropo de los deseos cumplidos, territorio de nostalgia mítica, en los substratos más arcaicos de una identidad colectiva desaparecida [...] El arqueólogo-voyeur se metamorfoseaba en chamán-vidente. El cráneo recuperado se convertía en fetiche absoluto del dios de la prehistoria, en eslabón perdido, en fragmento esencial. Frente al insondable “misterio de los orígenes” ese recuerdo de un pasado ignoto se trasmutaba en sacramento del presente y fuente inagotable del deseo. Y todo como regalo de nuestra gruta.* <sup>(99)</sup>

Este revelador relato autobiográfico procedente del antropólogo Joseba Zulaika nos interesa especialmente por dos aspectos: Por un lado, porque revela la idea del profundo poso que dejan los orígenes y las experiencias vitales en los artistas y cómo estas acaban aflorando en sus praxis. En este sentido, y sin ánimo de profundizar más de lo necesario en la biografía del artista, nos parecen reveladoras las anécdotas que nos narra Zulaika, ya que en ellas se nos presentan las motivaciones de Aranberri para trabajar sobre la idealización de la cueva como tropo identitario del pueblo vasco, muchos años después de experimentar aquel *misterio de los orígenes*. El artista acude a viejos lugares iniciáticos para reformular su mirada y la del arte. Adquiriendo una estrategia cercana a la etnografía, desde el punto

---

Véase para más información sobre la obra y escritos de Suzanne Lacy su web oficial: [www.suzannelacy.com](http://www.suzannelacy.com). (consultada en Febrero de 2015).

(99) Joseba Zulaika (Itziar, 1948) célebre antropólogo, filósofo y profesor vasco –en la actualidad director del Centro de Estudios Vascos en Reno, Nevada (EEUU)– comparte amistad y lugar de procedencia con Ibon Aranberri. Ambos vecinos de la localidad de Itziar vivieron su juventud en este pueblo marcado culturalmente por el descubrimiento, en los años sesenta, de una de las más significativas cuevas prehistóricas con pinturas rupestres del Paleolítico de la zona, la cueva de Ekain, hoy catalogada como Patrimonio de la Humanidad por la Unesco. El propio Zulaika habla de ello con detalle en esta publicación: ZULAIKA, Joseba (2004): “Fetiches y agujeros” en ARANBERRI, Ibon (2004): *Ibon Aranberri: No Trees Damaged*. op. cit. p. 90.



*(Ir. T. nº 513) zuloa. Extended Repertory*

Ibon Aranberri, 2003-08.

Fotografía de la entrada de la cueva Iritegi (Ir. T. nº 513) desde el interior antes de ser tapiada e intervenida por el artista.

de vista de Lévi-Strauss, en donde la vivencia personal le procura una metodología de encuentro con el “otro” y a la vez su propia historia, en tanto historia que une por sus extremos la historia del hombre y la suya propia. Por otro lado, nos interesa de las declaraciones de Zulaika, la idea del arqueólogo *voyeur*, podríamos decir también diletante. Esta idea de traslación de la actitud del artista por la de un experto “científico” del entorno la hemos desarrollado en profundidad en el capítulo de Mark Dion, y vemos que en el caso de Aranberri se repite de nuevo la adquisición de esta estrategia. De hecho, en sus declaraciones para el archivo sonoro del MACBA, Aranberri se describe como artista que suplanta, que se pone en el papel del otro creando una ficción. Una ficción –el relato que sobre la cueva nos hará el artista– que no pretende sustituir al del técnico ya que éste siempre se confiesa como *amateur* cuando construye la historia de la cueva primigenia.

*(Ir. T. nº 513) zuloa. Extended Repertory*, incide hábilmente en un símbolo sensible que los políticos y determinadas ideologías han conseguido asociar con el imaginario vasco. Este, ya

desmontado por Aranberri en otras obras como *Mirando a Madrid* o *Ethnic*, ha sido alimentado históricamente por las mitologías del norte –bosques indómitos, montañas ignotas– y la idea de la caverna –como origen del hombre, lugar originario, refugio y escondite de terroristas, o zulo para esconder armas–. Nuestro caso de estudio, bajo este punto de vista, actúa sobre el paradigma clásico de la naturaleza como el tropo cultural dominante de la identidad vasca. Parece que el artista nos quiere desmontar, por obvia, esta utopía cultural o visión hegemónica, entre otros motivos, porque olvida una de las características primordiales de la sociedad actual. Tanto en el País Vasco, como en el resto de los territorios de la contemporaneidad globalizada, los pueblos conviven con todas sus problemáticas sociales, políticas y económicas actualizadas; y ninguno sin distinción, escapa del impacto interdisciplinario (conversión industrial en el caso del País Vasco) e internacional de la globalización de sus ciudades. El fenómeno del caso Guggenheim en Bilbao es un buen ejemplo <sup>(100)</sup>, como lugar de convergencia por excelencia de las fuerzas globales y locales de la sociedad contemporánea. Así que ¿qué hacemos entonces, hoy, con nuestra cueva primigenia en un mundo dominado por la “glocalización”? <sup>(101)</sup>. Un mundo en el que la ciudad lo ocupa todo, afectando a la naturaleza de tal modo que des-territorializa o re-territorializa la identidad, la tradición, la política, la economía, las nociones de etnicidad, la ética, el género, la clase, la sexualidad, la civilidad, la nacionalidad de los pueblos. Pero, en el caso que nos ocupa, la caverna que alberga la identidad colectiva vasca ¿no se trata, tal vez, de una simbología un tanto anacrónica y obsoleta? Efectivamente, es esto precisamente lo que interesa al artista al cerrar la cueva, la imposibilidad de acceder física y simbólicamente a la misma para romper y actualizar viejos mitos. Se trata de una estrategia basada en la mezcla entre una era arcaica con una perspectiva post-humana, en el sentido de que sobrepasa los límites de la historia.

Como vemos, la cueva como referente “hiper-significante” para la cultura vasca, tiene una plasmación ambigua y múltiple en esta obra. Más allá de referencias de juventud más o menos anecdóticas, comentadas por el propio artista, como la similitud del cerramiento de nuestra cueva con la inmensa losa del mundo primitivo de películas como *2001. Una odisea del espacio* de Stanley Kubrick. Es oportuno proponer aquí, de entre tantas otras posibles,

---

(100) La transformación arquitectónica, urbanística y económica que la ciudad de Bilbao vivió durante y tras la construcción del Museo Guggenheim, en 1997, ha sido motivo de infinidad de debates dentro y fuera del contexto artístico del País Vasco. En ocasiones tomada como una dominación y colonización de la cultura americana (globalizada) sobre la local vasca; y a un mismo tiempo, como la imposición de un modo de entender el arte como espectáculo, bajo los parámetros de industria cultural, que poco tenía que ver con la escena del arte vasco de aquellos años. En alguna ocasión Aranberri ha declarado aquel malestar de los artistas hacia el “caso Guggenheim”. De hecho, parte de la motivación de la obra *Luz de Lemóniz* como espectáculo pirotécnico, venía del irónico deseo del artista de recrear en la central nuclear el espectáculo de luces, que durante la inauguración del museo, tuvo lugar en Bilbao.

(101) Este término, acuñado por Edward Soja y Ulrich Beck (entre otros) desde los años ochenta, nace de la mezcla entre los términos “globalización” y “localización” que se desarrolló inicialmente dentro de las prácticas comerciales de Japón. El concepto procede del término japonés “*dochakuka*” –derivado de “*do-chaku*”: *el que vive en su propia tierra*– aunque muchas referencias tratan a Ulrich Beck como el creador del término y su difusor. De cualquier modo, lo que nos interesa aquí de esta idea es el estado “*mezzo*” que diría Soja, ser capaces de mirar nuestro territorio –natural, urbano, social, cultural, etc.– desde lo macro, lo micro, pero también desde el estado intermedio “*mezzo*” que nos proporciona la perspectiva de haber sido capaces de evaluar los otros dos anteriores. A nivel cultural, la “glocalización” es la mezcla que se da entre los elementos locales y particulares con los mundializados. Supone que en un mundo global, en el que asistimos a una progresiva supresión de las fronteras a nivel económico, político y social, se incrementa la existencia de barreras culturales generadas por las personas que defienden sus tradiciones de la globalización cultural en contra de lo que se ha venido en llamar la “(des)territorialización” de la cultura.



una asociación evidente de este tropo identitario con el mundo vasco contemporáneo. (*Ir. T. nº 513*) *zuloa. Extended Repertory* alude inevitablemente a la imagen de la montaña vasca como paraje mítico de reunión entre nacionalistas y grupos terroristas. El zulo como lugar donde los terroristas –en clandestinidad– duermen, se refugian y esconden sus armas, en donde, además, el tropo del hombre de las cavernas con el miembro de la banda terrorista es inevitable.

Lo realmente interesante en la obra de Aranberri es que en realidad no se posiciona en ninguno de los tropos y, a la vez, está en todos. El artista tiene la necesidad de revisar permanentemente el lugar que ocupa dentro del complejo entramado simbólico e identitario en el que la práctica artística contemporánea tiene lugar.

*La libertad artística de Aranberri descansa en la destrucción de la lógica de las escenas primigenias y de las cosas esenciales que están ocultas. Los signos del territorio mental del ciudadano vasco –o por asociación los signos locales o regionales de ciudadanía de cualquier parte– se desvinculan de la ideología y reaparecen en el mundo exterior en nuevas versiones y combinaciones. Todo flota, pero la obra de Aranberri transmite la sensación de que flotar está bien.* <sup>(102)</sup>

#### 4.7. La revisión del mito de la montaña como paisaje sublime

Todavía hoy, bien entrado ya el siglo veintiuno, continúa en la sociedad la obstinada noción cultural de la naturaleza como fenómeno sublime. Aquella concepción estética romántica –propia del siglo XIX– de asociar naturaleza virgen, montaña y paisaje con verdad existencial, experiencia metafísica e iluminación personal, persiste aparentemente imperturbable en la imagería cultural occidental actual. La montaña carga, desde entonces, la simbología de lo sublime como una especie de cima inalcanzable de verdad y belleza, que sólo se manifiesta ante aquellos que con su esfuerzo son capaces de llegar a sus cimas. Sólo aquellos, tras el sufrimiento del ascenso, se merecen la recompensa de poseer un elevado sentimiento y receptividad ante la naturaleza, y el consiguiente premio del descubrimiento trascendental de uno mismo.

El artista contemporáneo que trabaja en torno a la naturaleza en general; y en concreto, al paisaje de montaña, cada vez con más frecuencia se resiste a arrastrar semejante peso cultural, sobre todo, si en gran medida viene cargado, como Aranberri ha mostrado en alguna de sus obras, de grandes dosis de ideología, simbología y manipulación política <sup>(103)</sup>. El paisaje ha sido utilizado, en numerosas ocasiones a lo largo de la historia, por los poderes políticos –con el fin de manipular a la población– para construir un proyecto intelectual que perseguía rescatar la identidad nacional o la esencia originaria del orgullo nacionalista. Los artistas de la contemporaneidad en su mayoría son conscientes del obstinado apego que hacia el paisaje continúa existiendo en la sociedad, como fuente de asombro, seducción e inspiración personal de cada individuo. Saben, aunque nadie parece reconocerlo abier-

---

(102) BANG LARSEN, Lars (2004) en ARANBERRI, Ibon. (2004): *Ibon Aranberri: No Trees Damaged*. op. cit. p. 93.

(103) *Exercises on the North Side* y (*Ir. T. nº 513*) *zuloa. Extended Repertory* son dos buenos ejemplos de obra de Aranberri en torno a la manipulación simbólica y política del paisaje.



tamente, que nuestra percepción del paisaje está manipulada desde el poder con fines ideológicos y políticos. En cierto modo, este contexto de valores hacia el paisaje, es el que Aranberri ha vivido en el País Vasco, donde los nacionalistas han usurpado a la población la simbología de su paisaje cultural, como una especie de identidad nacional para sus propios fines políticos.

*La monumentalidad de la montaña es, del mismo modo, el escenario donde las ideologías dominantes proyectan una percepción de la naturaleza que bajo el prisma del idealismo romántico-nacionalista cobra tintes absolutistas. Las raíces del montañismo moderno poseen abiertamente un carácter ciudadano. Con el fracaso de la revolución burguesa y el nacimiento en su lugar del capitalismo industrial se descubre que la montaña no es exclusivamente una huida de las insoportables condiciones de la sociedad industrial occidental. Sobre las alturas el hombre ha puesto sus esperanzas e ilusiones más fantasiosas. Allí arriba, la frontera entre razón e intelecto, intuición y raciocinio acrecientan la conciencia de límite. El ascetismo estético del montañismo puede verse igualmente desde esta posición como un rasgo genuinamente moderno, en el sentimiento de que lo estético sólo puede realizarse y encarnarse plenamente allí donde hay algo más que lo meramente estético.* <sup>(104)</sup>

En 2008, en LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, el comisario Steven Bode llevó a cabo una interesante exposición con título *There Is No Road. The Road Is Made By Walking* que giraba precisamente en torno a esta idea de la deconstrucción del mito de la montaña como pantalla sublime, para mostrar la naturaleza desde una aproximación comprometida que revele su verdadera identidad contemporánea. En aquella exposición colectiva, entre otras obras y como pieza angular, Bode presentó del siguiente modo la obra *Exercises of the North Side* de Aranberri:

*Al dramatizar el caminar como una actividad meditativa, cuya torpe y solitaria premiosidad desencadena en nosotros no sólo la capacidad de recordar sino también un deseo de socialidad más profundo, Aranberri, coloca el significado y el intercambio en un primer plano, como parte fundamental de nuestra vivencia del paisaje. Apartándose de esas ideas románticas que contemplan la montaña y otros paisajes naturales de excepcional belleza como lugares al servicio de un elevado despertar espiritual, que promueve una versión de lo bucólico en la que el paisaje deja de ser coto del espíritu trascendente, para convertirse en algo activamente realizado, y cuidado, por la acción del hombre.* <sup>(105)</sup>

Por otra parte, muchos artistas contemporáneos empiezan a interesarse por cuestiones más “realistas” en cuanto a la actual relación del hombre con la naturaleza. Buscan las verdaderas conexiones que la sociedad establece con lo natural desde un prisma si se quiere más antropológico y/o sociocultural, alejándose de la tradicional relación con lo natural en base a lo estético y lo místico. Desde los años setenta, con la apertura de la estrategia de tinte etnográfico <sup>(106)</sup> abierta por determinados artistas americanos y europeos sensibilizados

---

(104) AGUIRRE, Peio (2006): “Ibon Aranberri: Huellas” *op. cit.* p. 4.

(105) VV.AA. BODE, Steve (ed.) (2009): *There Is No Road. The Road Is Made by Walking.* *op. cit.* p. 29.

(106) Véase: FOSTER, Hal (1996): *El retorno de lo real.* *op. cit.*



*Exercises on the North Side.*

Ibon Aranberri, 2007.

Fotografía tomada por uno de los alpinistas contratados por el artista para el proyecto del Pirineo.

hacia la naturaleza como producto cultural, surgen obras de arte vinculadas al paisaje desde una perspectiva más bien antropológica y con cierta sensibilidad hacia lo medioambiental. Superado el histórico *Land Art* de los sesenta, nos estamos refiriendo a aquellas prácticas artísticas –arte colaborativo medioambiental, arte ecológico, y otros– que actualizan viejos dilemas bajo nuevos conceptos y actitudes en torno a la conservación del medio ambiente, el reparto geopolítico del territorio, la gestión agropecuaria de los terrenos rurales, el estudio del valor psíquico del paisaje, la gestión político-ambiental de los parques naturales, la explotación del territorio como recurso turístico, la reconversión del medio rural desde las políticas neocapitalistas, la domesticación de lo salvaje, y un largo etcétera.

#### 4.8. Memoria e historia crítica como resistencia en tiempos de la globalización.

Desde la década de los años ochenta, estamos viviendo un persistente interés hacia el pasado como un fenómeno cultural y político globalizado en las sociedades occidentales. El surgimiento de la memoria invade todos los ámbitos de la cultura y la política, privilegiando paradójicamente la experiencia y percepción del tiempo por encima de la del espacio, tal y como se vaticinaba que debía ser, en la cultura posmoderna. Hasta hace unos años —sobre todo en EEUU— existía un consenso entre los pensadores de finales del siglo XX, según el cual, se entendía la cultura posmoderna en torno a la problemática del espacio; la problemática del tiempo se asociaba con una preocupación propia de la modernidad —obsesionada en perseguir el futuro a toda velocidad—. Sin embargo, son muchas las voces que desmontan esta rígida e historicista estructura, demostrando que es harto utópico pretender separar tiempo de espacio, sobre todo, si queremos llegar a tener una comprensión completa de la cultura contemporánea, y por qué no, también, de la cultura moderna y posmoderna. David Harvey es uno de ellos; un geógrafo contemporáneo que entiende el tiempo y el espacio estrechamente unidos de manera compleja e inseparable, y máxime, en un mundo globalizado como el actual <sup>(107)</sup>. La cultura contemporánea genera discursos en relación a la memoria en todo tipo de lugares y, en cualquier momento, a ritmos distintos y a miles de kilómetros de distancia. El mundo globalizado no entiende de historiografías lineales organizadas, hoy, no es posible trasladar los paradigmas espaciotemporales occidentales de la modernidad a otros lugares con distintas culturas —Asia, África, etc.—, y a otros tiempos culturales e históricos que nada tienen que ver con la cultura occidental hegemónica. Ya desde los años sesenta, han surgido en Occidente movimientos sociales fruto (entre otros motivos) de la descolonización que buscaban historiografías alternativas —la búsqueda de las tradiciones de los “otros”, otras razas, otros géneros, otras culturas— pero es a partir de los ochenta cuando el *boom* del regreso al pasado se globaliza inexorablemente.

*La difusión geográfica de dicha cultura de la memoria es tan amplia como variados los usos políticos de la memoria, que abarcan desde la movilización de pasados míticos para dar un agresivo sustento a las políticas chauvinistas o fundamentalistas, hasta los intentos recientes en la Argentina y en Chile de crear esferas públicas para la memoria “real”, que contrarresten la política de los regímenes posdictatoriales que persiguen el olvido a través tanto de la “reconciliación” y de las amnistías oficiales como del silenciamiento represivo. Pero al mismo tiempo, claro está, no siempre resulta fácil trazar la línea que separa el pasado mítico del pasado real, que, sea donde fuere, es una de las encrucijadas que se plantean a toda la política de la memoria. Lo real puede ser mitologizado de la misma manera en que lo mítico puede engendrar fuertes efectos de realidad.* <sup>(108)</sup>

Andreas Huyssen, crítico del posmodernismo y discípulo de Walter Benjamin, ha estudiado en numerosos textos este giro hacia la cultura de la memoria de la sociedad contemporánea como un cambio de paradigma en la cultura posmoderna. Bajo su punto de vista, el

---

(107) HARVEY, David (1990): “La experiencia del espacio y el tiempo” en HARVEY, David (1990): *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires, Amorrortu, 1998. pp. 223-340.

(108) HUYSEN, Andreas (2002): *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*. Méjico, Fondo de cultura económica. p. 20.





*Luz de Lemóniz.*

Ibon Aranberri, 2007.

Fotografía de la central nuclear de Lemóniz, tal y como se encuentra en la actualidad.

regreso hacia el pasado actual, superada la pretensión de focalizar todo el interés en el “espacio” posmoderno, nada tiene que ver con la apreciación futurista que del “tiempo” tenía la modernidad de principios del siglo XX. Aranberri ha trabajado en muchas de sus obras (si no en todas) con la memoria y el regreso a tiempos pretéritos desde esta perspectiva que pretende desmontar el lenguaje de la modernidad y sus utopías fracasadas y que, como él mismo ha explicado en diversas entrevistas y textos, no se trata de un ejercicio de recuperación de memoria histórica, tan politizada hoy en día en nuestro contexto sociocultural. Sin embargo, recuperando el pasado, acercando al presente viejas historias olvidadas, el artista reactiva un “pretérito presente” recurrente en la cultura contemporánea <sup>(109)</sup>. El artista rescata la “memoria estancada” <sup>(110)</sup> de la historia del territorio español –en la mayoría de los casos de un territorio que él siente como propio: el del País Vasco–. Con *Luz de Lemóniz*,

---

(109) *Ibidem*, pp. 13-40.

(110) Tomamos la expresión del crítico de arte Javier Montes, quien puso por título “La memoria estancada” a un artículo que escribió sobre Aranberri a raíz de su exposición *Found Dead* en la Galería Pepe Cobo, en 2007. Véase el artículo completo en su web: <http://www.e-limbo.org/articulo.php/Art/2711> (consultada en Febero de 2015).



por ejemplo, el artista proponía la obra a través del material de archivo como único modo posible de formalizar un relato que gira en torno al *debilitamiento de la memoria colectiva*.

*Redactamos un plan ligado a la antigua central nuclear de Lemóniz. El plazo transcurrido y el optimismo social del momento, parecían indicar la ocasión de visitar el oscuro y controvertido episodio. La desvinculación generacional nos invalida cualquier ejercicio de recuperación. De manera que la operación conlleva una pérdida de autenticidad, insalvable a pesar de las vivencias personales y el conocimiento adquirido. Todo el proyecto insistía en el debilitamiento de la memoria colectiva. Así, se introducían comportamientos del presente intercalados con el imaginario del pasado reciente. Se trataba de crear un momento de calma virtual alrededor de la zona marcada, como un ejercicio de hipnosis colectiva.*<sup>(111)</sup>

Una nueva noción de historicidad también se activa en su trabajo. Aranberri incorpora mecanismos de apropiación –de imágenes, relatos, etc– mediante los cuales la narrativa histórica se construye y se integra en el imaginario colectivo. De esta manera, el artista se aproxima a la historia pero no para recuperar su memoria, sino para analizar los efectos que las representaciones e interpretaciones de ésta han generado en el imaginario social, así como para revelar la imposibilidad de hacer de la historia una narración, tal y como decíamos en la presentación del artista. En su obra, la historicidad no se relaciona entonces con el pasado, sino que más bien se plantea como un tiempo que permanece. Aranberri remite a menudo a hechos y acontecimientos de su entorno cercano, pero no lo hace con una motivación sociológica localista –propia de la melancolía– sino con la voluntad de utilizar ese contexto próximo y familiar como caso de estudio, que le permita trascender a un análisis más general y abstracto de los mecanismos de poder aplicados a los territorios. Es característico en la obra de Aranberri trascender el caso particular, de donde parte la obra, para alcanzar lugares de interés fuera de nuestras fronteras, que toquen y aclamen sensibilidades de nuestro mundo, en términos universales.

*Es aquí que se desprende una historicidad de estas huellas: el mundo exterior es el resultado de la labor y la historia donde lo humano es origen y producto de esa misma historia; ¿acaso no es algo de todo esto lo que subyace en toda la obra de Ibon Aranberri? Pero esta historicidad no está únicamente latente en los testimonios, los graffitis y otros objetos marcados (como se podría entresacar del diaporama Diseño de nuestro desarrollo. Ría y acantilado), sino que la experiencia artística ya supone una impronta de esta temporalidad que es lanzada desde un pasado extinto a un futuro indeterminado [...] ¿Pero acaso no es esta historicidad un recordatorio de que los ciclos sociales, económicos y vivenciales no dejan de repetirse? En lugar de mirar simplemente al pasado, Aranberri rescata más bien la futuridad o la latencia de ese pasado, transfigurándolo en una prospección de futuro.*<sup>(112)</sup>

---

(111) Este texto escrito por Aranberri fue publicado con motivo de las XII Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid. ARANBERRI, Ibon (2006): “Luz de Lemóniz” en VV.AA. RUBIRA, Sergio; HERÁEZ, Beatriz (ed.) (2006): *Registros imposibles*. op. cit. p. 130.

(112) AGUIRRE, Peio (2011): “H&H: Herencia e historicidad”. op. cit

#### 4.9. Derribando la modernidad, una reflexión sobre el espacio capitalista.

Desde hace ya algunos años, existe un intenso interés en esta generación de artistas jóvenes de principios del siglo XXI, a la que pertenece Ibon Aranberri, por investigar y desmontar el legado de la modernidad y el modernismo como gran proyecto utópico vinculado al bienestar, la igualdad y el progreso, pero también, ciertos procesos de dominio y opresión colonial <sup>(113)</sup>. A estos artistas les interesa cuestionar la producción del espacio capitalista y el papel de la arquitectura como promesa de transformación social; la aspiración de la modernidad de crear un lenguaje universal vinculada a una voluntad de autonomía artística que se plasma en la abstracción –en el caso de Aranberri reforzado por la influencia formalista abstracta de la escultura vasca– y las políticas del *display* como reflexión en torno a los modos en los que se concibe y transmite el hecho expositivo –en ningún caso como dispositivo neutro y exento de ideología– y a la implicación de los artistas (conscientes o no) en el mismo.

No es de extrañar entonces que los museos reaccionen interesándose por estas prácticas artísticas de desmontaje ideológico-político de las utopías modernistas, entre otros motivos, porque se trata de un modo de revisarse a sí mismos, en tanto en cuanto deben considerarse instituciones de origen modernista. En España en concreto, en 2009, tuvo lugar en el MACBA una exposición titulada *Modernologías. Artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo*, comisariada por Sabine Breitwieser, donde se trataban en profundidad, tanto la crítica por parte de los artistas a la modernidad como también el papel de los museos en la actualidad para ser capaces de generar subjetividades, en palabras de Walter D. Mignolo *transmodernas y descoloniales* <sup>(114)</sup>. A pesar de que Aranberri no participó en la misma, podríamos decir –y de hecho el propio artista así lo ha manifestado en varias ocasiones– que su postura crítica y comprometida, en cuanto al papel de la producción artística en la sociedad, se encuentra claramente en la línea de pensamiento de deconstrucción de los mitos de la modernidad de muchos de los artistas que sí participaron en aquella exposición.

*La arquitectura totalitaria y la fascinación por las grandes infraestructuras, son paradigmas de la modernidad prematura. Más adelante este paisaje artificial monumentalizado se aborda desde la idea de la escultura expandida, principalmente en la tradición masculina norteamericana. Dentro del contexto europeo, dichos escenarios sirvieron de inspiración a movimientos radicales de arquitectura visionaria en los años 60. Hoy, sólo aparecen como escenario anacrónico,*

---

(113) En la web de crítica cultural SalonKritic, el crítico Peio Aguirre contextualiza estas prácticas artísticas dentro de un escenario de teoría crítica y pensamiento que tiene la necesidad de re-evaluación de los discursos de lo moderno en el tiempo presente. A pesar de que reconoce que se trata de un debate recurrente, destaca entre otros autores a Bruno Latour –*Nunca hemos sido modernos*, 1993– y Fredric Jameson –*Una modernidad singular: ensayo de la ontología del presente*, 2004–; a los que hay que sumar, dentro del contexto crítico del arte contemporáneo, todos aquellos que intentaban resolver la pregunta que movilizó a gran parte de la discusión de la última Documenta de Kassel, *Is Modernity Our Antiquity?* y que fue el tema editorial de un gran número de revistas de todo el mundo, a las que obviamente, tuvieron acceso directo los artistas. Véase: [http://salonkritik.net/09-10/2009/12/sobre\\_modernologias\\_en\\_el\\_macb.php](http://salonkritik.net/09-10/2009/12/sobre_modernologias_en_el_macb.php). (consultada en Febrero de 2015).

(114) MIGNOLO, Walter D. (2009): “La colonialidad: la cara oculta de la modernidad” en BREITWIESER, Sabine (ed.)(2009): *Modernologías. Artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo*. Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona-MACBA. p. 39.

*una gran ruina, o el lado oscuro del estilo internacional. Como acercamiento de tercera generación se deduce la posibilidad creativa de la sensibilidad social.* <sup>(115)</sup>

Como vemos en sus declaraciones, Aranberri percibe y cuestiona la modernidad como un *escenario anacrónico y en ruinas*; se manifiesta en contra de la construcción del espacio por parte del sistema capitalista cuando lo describe como *paisaje artificial monumentalizado*. Se trata de una crítica a los problemas de la modernización en su proceso de expansión por el mundo, a través de la mega-urbanización del espacio. Este punto de vista emerge en proyectos del artista como *Política hidráulica*, *Dam Dreams* o *Mar del Pirineo* donde nos presenta de un modo crítico las grandes corporaciones hidroeléctricas y sus mega-infraestructuras de ingeniería civil como las “constructoras” del territorio nacional, y por tanto, omnipresentes creadoras de nuestro paisaje desde la modernidad hasta la actualidad.

*El ‘milagro español’. Ésta fue la expresión acuñada por el régimen franquista para definir la aceleración de la industrialización durante aquel periodo. El crecimiento de España en el sector industrial y económico fue el mayor de las sociedades Occidentales. Un caso de modernidad demasiado tardía, donde bien conviene recoger el saludable consejo de Jameson de sustituir por ‘capitalismo’ allí donde aparezca el término ‘modernidad’, y en el que el viejo cliché del modernista como fascista se hace efectivo. De nuevo el espectro del totalitarismo hace su aparición. Esta vez en una red de enclaves artificiales, presas y embalses con los efectos ecológicos, sociales y económicos que generan. A la voluntad de orden y armonía, lanzadas al futuro por los urbanistas y planificadores en el pasado, Aranberri introduce más desorden y caos, un rompecabezas donde la fragmentación es sólo el paso previo hacia una reconstrucción arqueológica y sentimental.* <sup>(116)</sup>

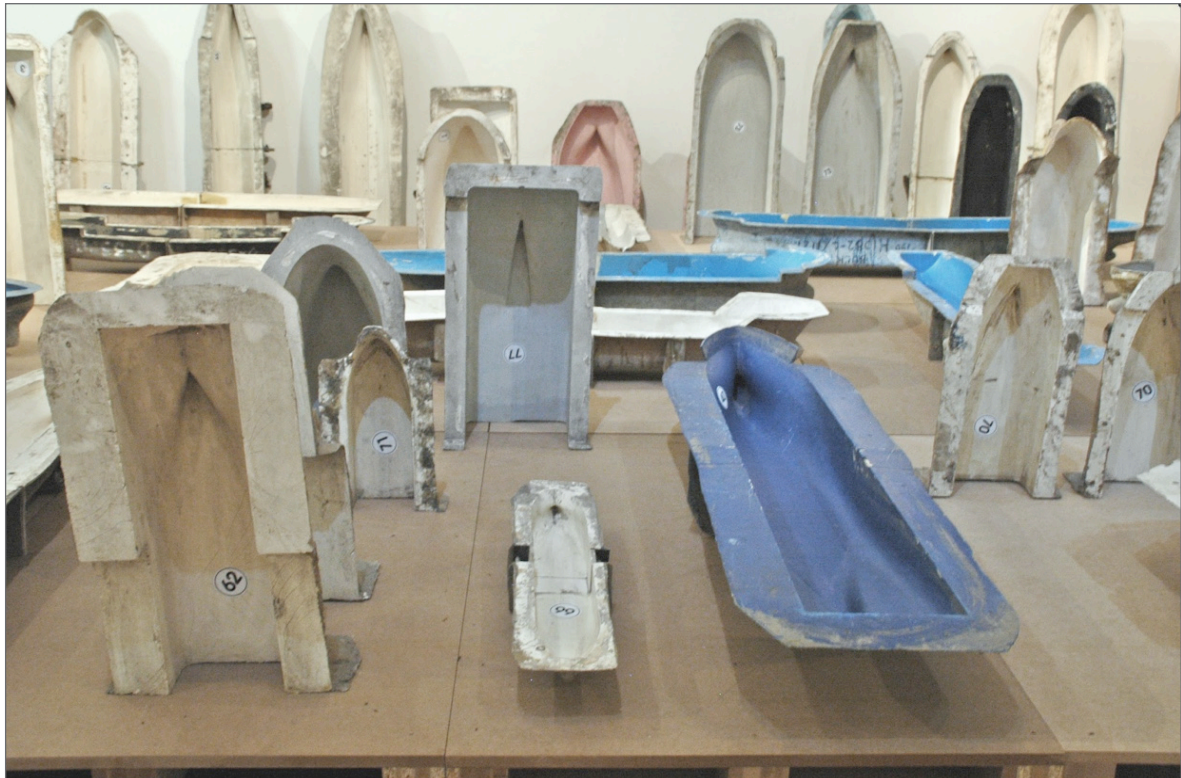
Examinando su contexto cultural y político, el artista parece establecer una diferenciación entre los procesos de modernización industrial y modernización artística y cultural; a través de sus obras, cuestiona el uso de los recursos de la naturaleza, donde la asociación de modernidad y capitalismo es constante. Para la Busan Biennale, que tuvo lugar en Corea en 2012, el artista realizó una abarrotada instalación de moldes de maquetas de barcos industriales coreanos. Aranberri, en esta ocasión, presenta el comercio mundial y la industria como un factor omnipresente en la vida diaria del mundo capitalista globalizado —efectivamente, basta con fijarse en la procedencia de los bienes de consumo de nuestros supermercados—. Los barcos son un elemento clave del comercio global, sus combustibles y su carga son los motores de la economía de exportación de Corea y suministra las materias primas necesarias para sostener la modernización en curso del país.

La instalación con título *Perpetual Continent* evoca el desarrollo propio del sistema económico de la modernidad y del progreso de Corea, a través de una imagen industrial y, al mismo tiempo, museográfica. A pesar de que es imposible captar la escala monumental y las mastodónticas dimensiones del comercio naval mundial y, por lo tanto tampoco, el impacto real del mismo, la obra alimenta la imaginación con una batería de moldes huecos,

---

(115) ARANBERRI, Ibon (2009) en SANZ I PERSIVA, Vicente (ed.)(2009): *Contra-natura. 10a Biennial Martínez Guerricabeitia*. Valencia, Fundación General de la Universitat de València. pp. 146-148.

(116) AGUIRRE, Peio: “Ibon Aranberri: Huellas”. *op. cit.* pp. 36-54.



*Perpetual Continent.*

Ibon Aranberri, 2012.

Vista detalle de la obra en las salas  
de la BusalBienale2012 en Corea.

prototipos y maquetas de barcos. Por otra parte, sumándose a la narratividad oculta propia de Aranberri, la obra se presenta con su lenguaje característico de abstracción formalista. Estas formas son entidades abstractas, abstracciones de abstracciones. Los moldes fueron suministrados al artista por una empresa de construcción naval de Ulsan que construye modelos de barcos o prototipos y réplicas de barcos reales para utilizar en las negociaciones del contrato entre la empresa de construcción naval y su cliente. Estos moldes de barcos, estos vacíos cargados de contenido, crítica e ironía, no son un mero adorno sino que se convierten en su nuevo rol en fetiche del sistema capitalista y sus logísticas mega industriales.

#### **4.10. Arte, política, capital y territorio.**

*Entonces, el entrecruzamiento de los pantanos y el documental de montaña viene a completar el sistema. Rebobinando a toda velocidad, el ciclo empieza en las grandes cordilleras, cuya nieve surge a los ríos del valle, la recogida del agua es fuente de energía, y con ello, objeto de disputa. Los gobiernos obstruyen y fuerzan a la naturaleza con sus arquitectos e ingenieros, los pantanos artificiales anegan pueblos y zonas con vida, huellas borradas, ruinas inundadas. La política hidráulica distribuye el agua a las zonas costeras, cuyo turismo supone uno de los principales cimientos para la economía. De ahí a la especulación inmobiliaria, la renta del suelo y el capital financiero no hay*



*un paso. La linealidad de esta exploración en Ibon Aranberri se asemeja a una madeja. Esta ‘pequeña’ historia universal es todo un programa. Una arqueología de la totalidad que el capitalismo una y otra vez intenta escondernos.* <sup>(117)</sup>

En la obra *Domestic Landscapes* (2006-07) –en formato de tríptico fotográfico– Aranberri reúne una multiplicidad de imágenes de embalses situados en el Pirineo. Estas fotografías de estética casera y aspecto *amateur* fueron tomadas por él mismo durante la investigación y trabajo de campo para llevar a cabo obras como *Política hidráulica*, *Mar del Pirineo* o *Dam Dreams*. En todas ellas, hay un interés esencial en mostrar aquellos acontecimientos contravertidos de la política hidráulica del Estado entendida como emblema de la obra pública durante el régimen franquista. La obra presenta una mirada crítica sobre cómo esta política ha alterado y construido el paisaje enfrentando constantemente los aspectos e intereses económicos, sociales, culturales, y por supuesto naturales, del espacio. El conjunto de imágenes que nos presenta *Domestic Landscapes* se convierte en un dispositivo crítico, con evidente sensibilidad ecologista, sobre la presente renovación de aquel fomento del desarrollismo provincialista de la etapa franquista que, de algún modo, está teniendo cierta continuidad en la actualidad con la construcción de nuevas infraestructuras hidráulicas.

Muchas de las voces críticas, como la de Aranberri, ante la nefasta ordenación del territorio que se ha llevado a cabo en Occidente durante todo el siglo XX, beben del pensamiento del célebre pensador Henri Lefebvre y sus teorías sobre la producción del espacio en la modernidad <sup>(118)</sup>. Bajo su prisma, la producción del espacio (social), así como el tiempo (social), debe ser vista (y vivida) más allá de la mercantilización del mismo. El espacio y el tiempo no son considerados como “objetos o cosas” cualesquiera nacidos de la mano del hombre o de sus máquinas, sino como aspectos principales de lo que Lefebvre vino a llamar “segunda naturaleza” consecuencia de la acción de las sociedades sobre la “naturaleza primigenia” (si es que se puede llamar así) sobre los datos sensibles, la materia y las energías. La sociedad moderna es cuestionada en tanto en cuanto se dedica exclusivamente a gestionar el espacio y el tiempo “producidos” como mercancía que se intercambia, se vende y se compra como vulgares objetos y cosas. La salvaje y masiva urbanización que el territorio occidental ha vivido en los últimos cien años bajo el mito del progreso de la modernidad se considera por un amplio sector de la sociedad, ya desde hace décadas, como una nueva barbarie. La producción del espacio desde la modernidad ha estado regulada bajo una estrategia que prioriza la

---

(117) *Ibidem*, pp. 36-54.

(118) Henri Lefebvre (1901-1991) como filósofo marxista francés, además de intelectual, geógrafo, sociólogo y crítico literario, se ocupó particularmente de los problemas de la urbanización y el territorio, presentando a la ciudad como el corazón de la revolución estética contra lo cotidiano. Aún centrado en lo urbano, no deja de ser un referente para nuestra investigación ya que entiende el territorio en un sentido total, como el soporte (materia, extensión) de las relaciones sociales. Se recomienda especialmente la consulta de *La producción del espacio*, incisiva y clarividente, es su principal obra filosófica publicada por primera vez en París en 1974. En ella, Lefebvre valora la importancia del espacio, que es siempre político –pues su construcción es siempre una lucha de poderes, incluso desde lo cotidiano– y pretende reconciliar el espacio mental –el espacio de los filósofos– y el espacio real –las esferas físicas y sociales donde vivimos–. En sus teorías, Lefebvre alterna consideraciones metafísicas e ideológicas sobre el significado del espacio, con la vivencia de éste en la vida cotidiana del hogar y la ciudad. Busca, en otras palabras, tender un puente entre los ámbitos de la teoría y la práctica, entre lo mental y lo social, entre la filosofía y la realidad. Para ello recurre al arte, la literatura, la arquitectura y la economía construyendo un camino que –aún habiendo fallecido hace ya más de dos décadas– será de ida y vuelta, dada la gran influencia que su pensamiento tiene todavía en intelectuales del mundo entero. Véase: LEFEBVRE, Henri (1974): *La producción del espacio*. Madrid, Capitán Swing Libros, 2013.



*Domestic Landscape.*

Ibon Aranberri, 2006-07.

Vista detalle de uno de las partes del tríptico  
fotográfico sobre los entornos de los embalses.

maximización de los beneficios, sin razón ni creatividad, lo que ha producido unos efectos desastrosos –hoy constatables por ejemplo en el cambio climático–. Estos son los efectos, representados en sencillas fotografías, a los que Aranberri se enfrenta en sus obras.

*En las últimas décadas la construcción de los pantanos ha vuelto a cobrar fuerza. Localidades enteras han sido destinadas inevitablemente a desaparecer bajo el agua. Estos hechos han provocado una oposición fuerte por parte de movimientos sociales y grupos ecologistas. En un plano más cercano, lo topográfico adquiere también el signo de lo político, al tratarse de contextos conflictivos y poseedores de una marcada identidad local.* <sup>(119)</sup>

(119) ARANBERRI, Ibon (2009) en AA.VV. SANZ I PERSIVA, Vicente (ed.)(2009): *Contra-natura. 10a Biennial Martínez Guerricabeitia*. Valencia, Fundación General de la Universitat de València. p. 147.

*Luz sobre Lemóniz* es otra obra de Aranberri planteada como dispositivo crítico sobre los usos y abusos de los poderes políticos frente al territorio. El artista elige la central nuclear de Lemóniz, consciente del potencial cultural, social y político que el emplazamiento y su historia poseen para poder establecer un discurso crítico hacia ciertos comportamientos y derivas de la sociedad moderna frente a la explotación del territorio. Por un lado, la central nuclear inactiva no sólo alberga la memoria colectiva de la violencia sucedida en Lemóniz, también incorpora interesantes tipologías propias de la modernidad distópica <sup>(120)</sup>, como el descontento político y el desastre económico generado por esta importante iniciativa tecnológica inconclusa, y la destrucción permanente de los entornos naturales y su equilibrio ecológico en nombre de la tecnología, la innovación y el desarrollo. A ello, habría que añadir la dificultad de concebir el progreso tecnológico bajo un prisma negativo, dentro del optimista imaginario vasco del progreso industrial, frente al ideario del proyecto nacionalista vasco de un retorno mítico al origen del hombre vasco y sus raíces primitivas –no debemos olvidar que desde la modernidad el País Vasco es considerado como uno de los principales focos de la revolución industrial en España–. Por otro lado, el hecho de que la movilización político-ecologista de la población y las asesinas acciones terroristas detuvieran el proyecto nuclear, dotan al emplazamiento de un relato y posiciones discursivas en relación a temas de total actualidad como son la ecología y la ideología política, así como el fervor nacionalista del País Vasco hoy todavía activo.

El artista es profundamente crítico y en cierto modo subversivo, a través de –lo que bien podríamos definir ahora –sus producciones culturales enraizadas en la crítica política, aún cuando esta no se plantea de un modo activista ni evidente. Crítico y subversivo frente a las actuaciones o megaproyectos que las grandes corporaciones económicas han desarrollado y desarrollan a sus anchas, desde principios del siglo XX en todo el territorio español, en base a objetivos en muchas ocasiones predominantemente mercantiles. Así lo defendía durante las jornadas de debate y discusión denominadas *Sobre capital y territorio III (de la naturaleza de la economía política... y de los comunes)* del programa de investigación UNIA-Arteypensamiento, que la Universidad Internacional de Andalucía lleva a cabo desde el 2007 <sup>(121)</sup>, y donde fue invitado Aranberri a presentar sus proyectos. Uno de los objetivos de este programa de pensamiento, centrado fundamentalmente en la repercusión del neo-

---

(120) El concepto de “distopía” proviene del término *dytopian* procedente de la cultura anglosajona. Etimológicamente, se acuñó a partir de los términos del griego antiguo *δυσ-* (*dis*) “malo” y *τόπος* (*tópos*) “lugar, paisaje, escena”. Aquí se utiliza bajo la significación que hacen las artes contemporáneas de ciencia ficción (cine, literatura, comic, serie de TV, etc.). Una distopía o antiutopía es una sociedad ficticia indeseable en sí misma, donde la realidad transcurre en términos antiéticos a los de una sociedad ideal y utópica. La mayor parte de las distopías describen sociedades que son consecuencia de tendencias sociales actuales y que llevan a situaciones totalmente indeseables. De algún modo, podríamos decir que aquellos autores que representan este tipo de ficciones, en realidad, aunque de un modo ficcionado, remiten a nuestra sociedad contemporánea. Véase: JAMESON, Fredric (2009): *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. *op. cit.*

(121) UNIA-Arteypensamiento es un interesante programa académico, dirigido por Mar Villaespesa, de un grupo de investigación multidisciplinar (artistas, pensadores, arquitectos, economistas) con sede en la Universidad Internacional de Andalucía, en Sevilla. Entre otros proyectos, desde el 2007, llevan a cabo una profunda investigación transdisciplinar con título *Sobre capital y territorio*. A día de hoy, han realizado tres ediciones con numerosas ponencias de pensadores, economistas, artistas, sociólogos, arquitectos; además de talleres y acciones directas sobre el terreno andaluz junto con activistas, agrupaciones vecinales, productores culturales, etc. A Aranberri le invitaron a presentar sus proyectos en conversación con la crítica de arte Nuria Enguita, en 2010, donde presentó su característica mirada sobre la política hidráulica española. Es interesante apuntar brevemente aquí las líneas generales discursivas del grupo de investigación por tener claras conexiones con nuestra propia investigación. En la presentación de su página web, justifican la perti-

liberalismo en el espacio social y cultural, es la presentación de una práctica artística con claro discurso crítico, no ya sólo en torno al territorio, sino también sobre la homogeneización de las pautas culturales así como sobre los modelos que el sistema asigna a la relación cultura-entorno, en un momento en que muchas de las prácticas artísticas miran hacia la naturaleza como algo no interrelacionado con lo público (tal y como reza su presentación). Efectivamente, Aranberri se encuentra en ese territorio. En el afán del artista de formalizar, desde el arte, un discurso crítico frente a la instrumentalización del medio-ambiente por parte del poder, sus investigaciones, sus archivos y dispositivos resignifican los procesos conflictivos (pasados y presentes) de cambio territorial. El artista defiende que los procesos de reordenación del territorio –construcciones de presas, autopistas, aeropuertos, grandes urbanizaciones, y tantos otros– no son anónimos ni neutros, sino todo lo contrario. De un modo abstracto y críptico pero, a un mismo tiempo, paradójicamente directo, el artista nos presenta a los políticos y economistas (sin necesidad de dar nombres ni aludir a marcas) como los responsables de impulsar, diseñar y ejecutar proyectos de “producción de espacio” (en palabras de Lefebvre) que no cumplen las normativas, ni satisfacen los objetivos sociales y estructurales (véase *Mar del Pirineo*, por ejemplo), y que sospechosamente generan beneficios y privilegios (siempre a los mismos) a costa en muchos casos del bien social y el medio-ambiente.

En definitiva, el artista como generador de productos culturales que devienen políticos no ve justificados estos procesos de cambio territoriales en base a una supuesta idea o mito del progreso, que construido en torno al territorio, se desarrolla desde la modernidad. Sus obras cuestionan la política de distribución del territorio que al priorizar las actividades productivas asociadas a la velocidad y al consumo, antes que las humanas, culturales y sociales, genera una ingente demanda desproporcionada de energía para poder satisfacerlas. Aquellas ideas del progreso perpetuo y la ausencia de límites (espaciales y temporales) de la modernidad, basadas en un ideal de calidad de vida asociado al rápido consumo (en nuestro caso de territorio) son hoy, y Aranberri lo sabe, inviables aunque se empeñe el capitalismo en taparnos los ojos. La ocupación territorial, el urbanismo, la industria y la construcción inmobiliaria están hoy dominando nuestro territorio con comportamientos aún menos sensibles al medio-ambiente y a lo ecológico, que tan sólo hace una década. Las obras de Aranberri abarcan todas estas cuestiones, desde la insostenibilidad ambiental y la desigualdad social a las conexiones entre el deterioro ambiental y el deterioro de la democracia.

---

nencia de llevar acabo el programa de pensamiento *Sobre el capital y el territorio* en España en la actual situación de crisis económica, cultural, medioambiental y social, de este modo:

*El abandono de la ordenación del territorio y de la configuración de los espacios públicos y privados (y/o la confusión de éstos) en manos de un libre mercado profundamente especulador y antidemocrático constituye un fenómeno sin precedentes, que exigiría una respuesta global y cohesionada de poderes públicos y redes ciudadanas, a la vez que pone de manifiesto la debilidad de nuestras herramientas democráticas. La aberración de que el diseño de los espacios en los que trabajamos, vivimos y amamos se entreguen a cambio de migajas al gran capital, con la insuficiencia financiera de las administraciones locales como telón de fondo, sólo ha logrado despertar hasta la fecha erráticas y muy localizadas protestas políticas y sociales, cuando no la complicidad o parálisis de lo público, engatusado en el discurso equívoco del progreso. Dado que los procesos urbanísticos son difícilmente reversibles y que el vínculo calidad de vida / configuración del territorio es innegable, se impone con urgencia la tarea de seguir construyendo un discurso teórico contrario a la ideología hegemónica neoliberal de subcontratar, o externalizar, desde las administraciones el diseño de la sintaxis de nuestras ciudades, y sobre todo se requiere trabar redes democráticas de resistencia, así como de participación en la planificación urbana, con el fin de que puedan oponerse con garantías de éxito, en tiempo real y en pie de igualdad, al gigantesco aparato del capital volátil y especulador. Alejandro del Pino (Equipo UNIA). Véase los resúmenes de las tres ediciones, videos, imágenes y textos en: [http://ayp.unia.es/index.php?option=com\\_content&task=view&id=754&Itemid=106](http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=754&Itemid=106) (consultada en Febrero de 2015).*



#### 4.11. El espacio-naturaleza como creación social.

*Obviando la separación habitual entre naturaleza y artefacto, si parte de una actuación en el ecosistema natural. La sociedad de la información propone la tematización como única manera de asimilar la realidad. En esta reducción, la naturaleza no es mostrada como el paraíso perdido. Entiendo el acercamiento a la naturaleza como un ejercicio de recalificación del entorno primario. Hoy en día, la mediatización se impone como paso necesario entre el medio exterior y el consumidor. Así el plano trazado interactúa entre la materia virgen y el campo visual de la imagen procesada, entre las ciencias naturales y la ciencia-ficción. El propósito de este proyecto es crear una perturbación en la naturaleza, una alteración de la relación entre el dominio primigenio y la tecnología.* <sup>(122)</sup>

Como apreciamos en estas declaraciones del artista sobre nuestro caso de estudio (*Ir. T. nº 513*) *zuloa. Extended Repertory*, y otras ya aportadas en nuestra investigación, Aranberri demuestra compromiso político y cierta sensibilidad activista ecológica cuando se acerca al entorno natural para *crear una perturbación en la naturaleza*. Entre el *ecosistema natural* o el *entorno primario*, así nos define la naturaleza el artista. Desde el comienzo de la cita, se manifiesta contrario a establecer oposiciones propias de la modernidad, tales como cultura frente a naturaleza, ciudad frente a país, metropolitano frente a periferia e *in extremis* la hegemónica e imperialista Europa frente al resto del mundo. Hoy, estos polos se han transformado radicalmente y son muchos los artistas contemporáneos, como Aranberri, interesados en derribar estas concepciones modernistas dualistas de entender el espacio y el territorio. Ya no hay oposición entre cultura y naturaleza, la división entre lo artificial y lo natural, que en realidad, no ha existido nunca. Pero, no sólo se trata de ir más allá de entender el espacio y el tiempo como “hechos de la naturaleza” más o menos modificada, ni siquiera como simples “hechos de cultura”, sino como “productos sociales” en el sentido específico de globalidad que Lefebvre otorga al término <sup>(123)</sup>. El espacio a su manera, al mismo tiempo productivo y productor, interviene en la producción misma de la sociedad, entra a formar parte de las relaciones de producción y de las fuerzas productivas entendiendo como tales en primer lugar la naturaleza, después el trabajo y, en consecuencia, la organización del trabajo así como los instrumentos, técnicas y el conocimiento. El espacio entonces no puede aislarse y permanecer ajeno al desarrollo de la vida de los hombres. Pero incluso yendo más allá, desde el pensamiento de sociólogos militantes como Lefebvre se puede conceptualizar el espacio como el “soporte” de las relaciones económicas y sociales. En su calidad de copartícipe de las fuerzas de producción su relación con la propiedad está clara, así como con las instituciones, con la cultura y con el conocimiento. Debemos partir entonces de que nuestro espacio *versus* territorio, la llamada naturaleza, se vende y se compra: tiene valor de cambio y valor de uso. A partir de ahí, surge insalvable aquella deriva de la que nos hablaba Peio Aguirre en el apartado anterior.

---

(122) Cita extraída del texto autógrafa sobre la obra (*Ir. T. nº 513*) *zuloa. Extended Repertory* en ARANBERRI, Ibon (2004) “*No Trees Damaged (Sin daño para los árboles)*”. *op. cit.* p. 61

(123) En base a las teorías de Lefebvre, el sentido del término “producto” habría que entenderlo como un conjunto de relaciones que nada tienen que ver, sino todo lo contrario, con la acepción trivial del término como objeto, cosa o mercancía que se compra y se vende. Para profundizar sobre el sentido que el filósofo da al término “producto”. Véase: LEFEBVRE, Henri (1974): *La producción del espacio*. *op. cit.*

(Ir. T. nº 513) zuloa. *Extended Repertory*

Ibon Aranberri, 2003-08.

Distintas fotografías de la excursión de presentación de la intervención al público, el 2 de Febrero de 2003.





[...] *Los gobiernos obstruyen y fuerzan a la naturaleza con sus arquitectos e ingenieros, los pantanos artificiales anegan pueblos y zonas con vida [...] La política hidráulica distribuye el agua a las zonas costeras, cuyo turismo supone uno de los principales cimientos para la economía [...] De ahí a la especulación inmobiliaria, la renta del suelo y el capital financiero no hay un paso.* <sup>(124)</sup>

En la Fundación Tàpies, en 2004, la crítica de arte Nuria Enguita comisaria una muestra colectiva con título *Tour-ismos. La derrota de la disensión*, en la que participa Aranberri con su obra *Dam Dreams*, donde se cuestionaba cómo el territorio español se ha convertido en un *espacio turistizado, que desvelan algunos de los procesos económicos, políticos y culturales*. Hay que señalar que la Fundación Tàpies se encuentra en la ciudad de Barcelona, una de las ciudades más turísticas de España gracias a las políticas del gobierno catalán, aunque en la exposición se hacía referencia al fenómeno del turismo en un sentido global. A través de las obras de la muestra se podía vislumbrar no sólo las características de nuestro espacio contemporáneo, sino también apreciar las consecuencias y orígenes de la sociedad actual a través de su espacio producido en la línea que ya apuntaba décadas antes Lefebvre. Un complejo espacio, el contemporáneo, donde aspectos territoriales como lo local, lo regional, lo nacional y lo mundial se entremezclan de tal modo con lo urbanístico, lo arquitectónico, y por ende con lo económico que resultan inseparables. Todo ello evidencia que el modo de producción del sistema capitalista neoliberal organiza y produce prioritariamente su espacio y su tiempo y después sus relaciones sociales. Es como si no hubiera una conexión directa entre las relaciones espaciotemporales y las sociales, tan sólo parecen estar presentes las económicas-políticas. Podríamos decir incluso, que el sistema capitalista no ha ordenado realmente –ideológica y conscientemente– su espacio que en el momento actual se extiende al planeta entero globalizado.

*La conquista de la felicidad, el deseo de evasión, el descubrimiento del otro y el regreso a la naturaleza son, según algunos estudiosos del turismo, los generadores de los imaginarios del deseo a la hora de emprender cualquier viaje. Analizar críticamente esos imaginarios contruidos y desvelar algunos de los mecanismos que inducen ese deseo en la sociedad capitalista ha sido lo que nos ha impulsado a trabajar en este proyecto. Tour-ismos se articula a través de dos realidades interconectadas: el “sujeto-turista”, un sujeto que activa entornos y memorias estandarizadas y legitimadas por la individualidad de la experiencia y la exploración, y a la vez, un agente transformador, un actor social involucrado activamente en procesos de transformación de los territorios que visita; y los “espacios turistizados”, que desvelan algunos de los procesos económicos, políticos y culturales que imponen nuevas formas de socialización y nuevos usos y comportamientos en las fronteras de lo privado y lo público, lo histórico y lo historizable.* <sup>(125)</sup>

Este modo de producción de espacio turístico-capitalista se limita al uso del propio espacio existente “disponible” –no planificado como espacio de producción– comunicado a través de las ya consolidadas vías fluviales, marítimas y terrestres, o vías de ferrocarril, ca-

---

(124) AGUIRRE, Peio: “Ibon Aranberri: Huellas”. *op.cit.* pp. 36-44.

(125) VV.AA. ENGUITA, Nuria; MARZO, Jorge Luis; ROMANÍ, Montse (ed.) (2004): *Tour-ismos: la derrota de la disensión*. *op. cit.*

rreretas y aeródromos. Con la excepción, de la premeditada y proyectada ciudad contemporánea como centro global de operaciones de las relaciones económicas del mundo entero, gracias a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Desde la geografía y la sociología contemporáneas –Soja, Harvey, Webber, Castells–, deudoras de la herencia todavía vigente del pensamiento expuesto en el texto *El derecho a la ciudad* de Lefebvre sobre la “revolución urbana” <sup>(126)</sup>, se entiende que esta deriva del sistema capitalista neoliberal dará paso, en este siglo XXI, a un urbanismo planetario expandido, “desespacializado” por las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, homogeneizador y destructor de las singularidades e identidades primigenias de los territorios. Esta urbanización extendida, dominada por el “cambio y el movimiento” en detrimento del “lugar y la permanencia”, pone fin a la conexión campo/ciudad y crea un auténtico cambio en la relación del hombre con su entorno, con la sociedad y con el poder, de cualquier tipo, muy diferente a lo que hasta ahora conocemos.

*La organización del espacio centralizado y concentrado sirve a la vez al poder político y a la producción material, optimizando los beneficios. Las clases sociales intervienen y mudan en la jerarquía de los espacios ocupados. [...] Se trata de un proceso lleno de contradicciones, ligado al conflicto entre la división mundial del trabajo –en el modo de producción capitalista– y el esfuerzo para lograr un orden mundial más racional. Esta penetración de y en el espacio ha tenido tanta importancia histórica como la conquista de la hegemonía mediante la penetración en lo institucional. Punto capital, si no final, de esta penetración: la militarización del espacio planetario.* <sup>(127)</sup>

Por otra parte, el espacio –naturaleza– ¿es acaso capaz de producir? ¿debiéramos limitar la capacidad de la naturaleza exclusivamente a la de creación? En su obra capital *La producción del espacio* Lefebvre defiende con rigor la resolución de las dialécticas en la relación entre “producción y producto, obra y producto, y entre naturaleza y producción”. Hoy, los conceptos de “producción” y “creación” se han diluido, de tal manera, debido a la gran diversidad e interpretaciones de sus usos, que hablamos de la “producción” como una actividad capaz de “producir” todo tipo de “cosas”: producción de conocimiento, ideología, escritura, obras de arte, imágenes, discursos, lenguaje, signos y símbolos, e incluso, la producción de la naturaleza. Sin embargo, cuando hablamos sobre la naturaleza en el sentido metafísico y teleológico original del término, la naturaleza crea –no trabaja– seres que surgen y aparecen no de un modo consciente –evidentemente si nos olvidamos de la causa primera (el Dios creador) y la providencia–. La naturaleza crea y no produce, provee recursos para una actividad creativa y productiva del hombre social. El espacio-naturaleza, por tanto, no corresponde al de una representación premeditada. La naturaleza no opera del mismo modo que el ser humano, ya que éste es capaz –en su práctica social– de crear obras y producir cosas a un mismo tiempo; y, en ambos casos, diría Lefebvre, se precisa trabajo autoconsciente y organizado, y por tanto, alejado de consideraciones divinas o ideales. De este modo, el ser humano productor contemporáneo hace desaparecer la naturaleza como territorio creador de espontáneos seres u obras singulares y únicos; a través de la producción de la abstracción, los signos y las imágenes, los discursos, así como el trabajo y sus productos.

---

(126) LEFEBVRE, Henri (1968): *El derecho a la ciudad* Barcelona, Ediciones Península, 1978.

(127) LEFEBVRE, Henri (1974): *La producción del espacio*. op. cit. p. 60.



Aranberri, mediante el gesto de sellado del espacio primigenio –la cueva prehistórica– a través de un símbolo abstracto –una forma industrial producida tecnológicamente– parece querer remarcar ese ocultamiento o alejamiento consciente que la sociedad contemporánea erige con respecto a su capacidad creadora original. Porque, no debemos olvidar, que el ser humano como ser animal es capaz de “crear” cosas irrepetibles y únicas al igual que la naturaleza; pero, además, como ser racional, es capaz de producir objetos mecánicos múltiples e indiferenciados. En una simbiosis de ambas capacidades estaría el ser humano equilibrado consigo mismo y con su entorno. En el desarrollo de esa capacidad creadora del hombre –que combina creación y producción, obra y tecnología– debiéramos poner todos nuestros esfuerzos para la producción de un espacio-naturaleza que escape de objetivos exclusivamente mercantilistas; no vaya a ser que este asunto se nos esté yendo de las manos. *Junto con Dios, la naturaleza muere: el hombre los mata y quizás se suicide en la misma operación* <sup>(128)</sup>.

---

(128) *Íbidem*, p. 127.











La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

## SEGUNDA PARTE: NUEVAS ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS EN TORNO A LA NATURALEZA.

### CASO DE ESTUDIO 3.

#### LA ESTRATEGIA DE OLAFUR ELIASSEN. ENTRE LAS CIENCIAS Y LA FENOMENOLOGÍA

##### 1. Presentación del artista: Olafur Eliasson.

- 1.1. Ámbito conceptual de investigación artística.
- 1.2. Breve biografía profesional.

##### 2. Presentación caso de estudio: *The Weather Project*, 2003.

- 2.1. Descripción de la obra.
- 2.2. Datos técnicos de la obra.
- 2.3. Imágenes y referencias documentales de la obra.

##### 3. Obras del artista relacionadas con el caso de estudio.

- 3.1. *Untitled (Cliff)*, 1997; *Landscapes with Yellow Background*, 1998; *The Cave Series*, 1998.
- 3.2. *The Curious Garden*, 2000; *The Mediated Motion*, 2001; *Psycho Physical Machine*, 2005; *Lava Floor*, 2002; *Riverbed*, 2014.
- 3.3. *Cartographic Series IV*, 2007; *The Aerial River Series*, 2000; *The Fault Series*, 2001.
- 3.4. *The New York City Waterfall*, 2008; *Reversed Waterfall*, 1998; *Vortex*, 1998; *Wave Machine*, 1995; *The Inventive Velocity*, 1998.
- 3.5. *Camera Obscura for the Sky*, 1999; *Dream House*, 2007; *La situazione antispettiva*, 2003.
- 3.6. *Your Atmospheric Colour Atlas*, 2009; *Your Rainbow Panorama*, 2006-11; *Beauty*, 1993.
- 3.7. *Green River*, 1998-2001; *Ice Watch*, 2014.

##### 4. Interpretaciones derivadas de la estrategia de Olafur Eliasson.

- 4.1. La transformación consciente de la naturaleza a través de la ciencia y la tecnología.
- 4.2. La apropiación de la naturaleza como escenario material, cultural y simbólico.
- 4.3. La percepción del espacio como construcción socio-cultural concebida, vivida y percibida.
- 4.4. La deconstrucción de la perspectiva central para reinventar la representación del espacio.
- 4.5. El espectador consciente como coproductor de “mundo externo”.
- 4.6. La temporalidad como aspecto inherente al espacio.
- 4.7. La adquisición del método científico-dialéctico como estrategia de producción.
- 4.8. Emulando los elementos y procesos de la naturaleza.
- 4.9. El arte como dispositivo de concienciación sobre la actual crisis ecológica.

La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

### CASO DE ESTUDIO 3: LA ESTRATEGIA DE OLAFUR ELIASSON. ENTRE LAS CIENCIAS Y LA FENOMENOLOGÍA

La metodología que seguiremos para analizar la estrategia de Olafur Eliasson, al igual que hicimos en los capítulos dedicados a Mark Dion e Ibon Aranberri, está relacionada con la práctica artística del artista; en este caso, nos acercaremos a las metodologías de las ciencias por ser abiertas, especulativas, experimentales y, sobre todo, propicias a la impredecibilidad con respecto a la intervención del cuerpo del sujeto sensible en el medio que nos rodea. Las estrategias de Eliasson se desarrollan entre las ciencias experimentales y la fenomenología de la percepción, plagadas de experimentos plásticos sobre la percepción, la profundidad, el tiempo, el compromiso psicológico y físico, en los que pone a trabajar el cuerpo del espectador –en su sentido más amplio– en estrecha relación con su entorno. Naturaleza y hombre no son opuestos sino la misma cosa; más bien, el hombre parte de la naturaleza o, mejor, “hace” naturaleza –tal y como nos sugiere el filósofo y sociólogo Henri Lefebvre <sup>(1)</sup>–. Si entendemos este mundo como un enorme laboratorio donde *el hombre está llevando a cabo un “experimento” a gran escala* –en palabras del historiador ambientalista John R. McNeill <sup>(2)</sup>–, movido por su instinto de supervivencia, debemos ver la producción del espacio como parte de nuestra propia naturaleza humana. Siguiendo esta línea se mueve Eliasson, ejercitando los medios físicos y perceptivos de registrar gráficamente el espacio, el devenir, como un modo constituyente de hablar del mundo: un paisaje donde abundan las condiciones y el material experimental idóneos para el desarrollo de una gran obra de arte.

Tras la presentación del artista de un modo biográfico (Apartado 1), exponemos los datos técnicos e imágenes del caso de estudio *The Weather Project* (Apartado 2), como antesala a algunas de las obras y proyectos relacionados con el mismo (Apartado 3) por ser su génesis o por tratar temas o soluciones formales que se ven en *The Weather Project*. Para terminar (Apartado 4), tomando como excusa el caso de estudio, iremos desplegando las distintas interpretaciones que nos sugiere la obra, ya que explican *La estrategia de Olafur Eliasson. Entre las ciencias y la fenomenología*.

#### 1. Presentación del artista:

Olafur Eliasson (1967), Copenhague, Dinamarca.  
Vive y trabaja entre Berlín, Copenhague e Islandia.

##### 1.1. Ámbito conceptual de investigación artística.

Para describir el ámbito de investigación de Olafur Eliasson, en términos generales, podríamos decir que su obra explora la naturaleza y la cultura de la experiencia perceptiva, y sus relaciones con el espacio, el tiempo y la tecnología. Su práctica artística gira fundamentalmente en torno a un profundo interés sobre la percepción, el movimiento, la experiencia

---

(1) LEFEBVRE, Henri (1974): *La producción del espacio*. Madrid, Capitán Swing Libros, 2013.

(2) MCNEILL, John R. (2003): *Algo nuevo bajo el Sol. Historia medioambiental del mundo en el siglo XX*. Madrid, Alianza Ensayo, 2011.



psicológica y sensible del ser humano con el espacio circundante y, sobre todo, en torno a la temporalidad como cualidad inherente al mismo. El artista lleva a cabo un proyecto artístico de carácter multidisciplinar, que no permite ser clasificada dentro de las categorías convencionales del arte, ya que sus obras no son ni escultura, ni pintura, ni fotografía, ni instalación y son, todas ellas, a un mismo tiempo. Por otra parte, no se limita a los confines del museo y la galería para mostrar sus obras, sino que se inserta en muchas ocasiones en el espacio público mediante acciones e intervenciones artísticas que, en ocasiones, incorporan su colaboración en proyectos del ámbito de la arquitectura, el paisajismo y la ingeniería.

Eliasson asigna un papel relevante al espectador –activo y comprometido– en la producción estética de la obra de arte. Esta es una estrategia fundamental, en la mayoría de sus obras, para potenciar la conciencia individual, la reflexión y, en último término, un conocimiento más amplio del contexto económico y político. Otra metodología a destacar es exponer la maquinaria que produce la propia obra concreta; ofrecer impresiones únicas e individuales que se diferencien radicalmente de la hegemonía que –en el sistema de mercado capitalista– tienen los objetos prefabricados y reproducibles; y crear un contexto eficaz para provocar una dimensión social –un espacio para las actividades humanas y colectivas, los encuentros y los placeres comunicativos– que contrarreste la estandarización fomentada por la mercantilización.

Podríamos decir que su trabajo experimenta constantemente en torno a las coordenadas espacio/tiempo. La temporalidad es un eje vertebrador de su práctica artística impregnando todas sus obras de la impredecibilidad y relatividad propias del principio de incertidumbre, que tanto interesa a Eliasson; como consecuencia, se sitúa dentro de las prácticas artísticas afines a derribar la idea de la obra de arte como “objeto”, y profundiza en la desmaterialización del arte, en una búsqueda constante por constatar que el arte es algo más que la experiencia del objeto, que es experiencia en sí mismo. Sus obras no están cerradas ni son estáticas, no proponen ningún tipo de verdad que deba de ser revelada como objetiva al espectador inmóvil delante de la obra. Más bien, las obras de Eliasson tienen una afinidad con el tiempo, son de tiempo, lo que las hace inaprensibles, resbaladizas y únicas en las coordenadas espacio-temporales. Por este motivo –y por otros que expondremos en nuestra investigación–, sus propuestas están más cerca de ser dispositivos experimentales de percepción que obras en el sentido de objeto artístico. El artista quiere desestabilizar las convenciones que sobre el tiempo y el espacio tiene el ser humano. Romper el histórico dualismo en el que el tiempo –lo dinámico y espontáneo, la vida, la experiencia interna, la metafísica– y el espacio –lo estable y necesario, la materia, el mundo exterior, lo útil y el objeto de las ciencias naturales– son conceptos separados. El artista comparte con filósofos y científicos como Henri Bergson, Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, Francisco Varela, y otros, el objetivo de la defensa de la creatividad y la irreductibilidad de la conciencia o espíritu contra todo intento reduccionista de raíz positivista. Su estrategia trata de llevar a cabo la experimentación de los objetivos de la ciencia y el cuestionamiento de las teorías de la filosofía de la conciencia, a través del lenguaje artístico contemporáneo en libertad, sin prejuicios ni convenciones <sup>(3)</sup>.

---

(3) Analizaremos en detalle más adelante el interés del artista por investigar en torno a la temporalidad. Tan solo mencionar aquí la afinidad –manifestada en varias ocasiones por el artista– con las teorías sobre el tiempo de Henri Bergson de la *durée*. El poeta y filósofo francés Bergson intenta expresar en su discurso –entre metafísico y poético– lo que es el paso del tiempo en su célebre teoría de la *durée*. Para explicar este complejo concepto, Bergson hace proliferar las denominaciones, multiplica las expresiones como: creación,



Olafur Eliasson en los talleres  
del Studio Olafur Eliasson en  
Berlín, 2014.

## 1.2. Breve biografía profesional.

Eliasson nació en 1967, en Copenhague, y creció entre Islandia y Dinamarca. Estudió, entre 1989 a 1995, en la Real Academia Danesa de Bellas Artes. En 1995, se trasladó a Berlín y fundó el Studio Olafur Eliasson. Hoy, tras veinte años de intensa actividad, su estudio parece más un gran laboratorio que un taller de artista. Trabaja con un equipo de técnicos especializados, arquitectos, archiveros, administradores, programadores, historiadores del arte, e incluso cocineros; han llegado a trabajar hasta setenta y cinco personas, aunque el número oscila en función de la envergadura del proyecto a desarrollar en cada momento.

---

indivisibilidad, continuidad, sucesión, interpenetración de las partes, movimiento, dinamismo, novedad, heterogeneidad, imprevisión, irreversibilidad. Pensar en *durée* equivale a descubrir aquello que en un fenómeno remite al tiempo y aquello que remite al espacio. Sobre todos estos conceptos, Eliasson trabajó en los primeros años de su carrera, aunque después se sintió más afín a las teorías que sobre el tiempo daba la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty, quien defendía reemplazar la intuición del tiempo por la percepción, sustituir esa mística coincidencia con las cosas por una verdadera conciencia de las cosas y, por consiguiente, el lenguaje metafórico y poético —propuesto por Bergson— por un discurso crítico y analítico —más cercano a las ciencias cognitivas—. Véase: BERGSON, Henri (1907): *La evolución creadora*. Buenos Aires, Editorial Cactus, 2007; o BERGSON, Henri (1940). *Lecciones de estética y metafísica*. Madrid, Ediciones Siruela, 2011.

Desde mediados de la década de 1990, Eliasson ha realizado numerosas exposiciones y proyectos de gran éxito en los museos más importantes de todo el mundo. En 2003, representó a Dinamarca en la 50ª Bienal de Venecia, con *The Blind Pavilion*, y, más tarde ese mismo año, Eliasson instalará, en la nave de Turbinas de la Tate Modern de Londres, uno de sus grandes proyectos: *The Weather Project* –nuestro caso de estudio–. La exposición retrospectiva del artista titulada *Take Your Time: Olafur Eliasson*, organizada por el MoMA de San Francisco en 2007, viajó hasta 2010 por varios museos y centros de arte del mundo entero como el MoMA de Nueva York. La exposición titulada *Innen Stadt Aussen (Inner City Out)*, llevada a cabo por el artista en el reputado Martin-Gropius-Bau en 2010, implicó además intervenciones por todo Berlín, causando gran impacto en el público. Del mismo modo destacamos, en 2011, la exposición *Seu corpo da obra* llevada a cabo en tres importantes instituciones de San Paolo: SESC Pompeia, SESC Belenzinho y la Pinacoteca do Estado de São Paulo, así como intervenciones fuera de los museos, en el espacio público de la propia ciudad.

Tras las exitosas exposiciones individuales en Kunsthaus Bregenz, ZKM Center for Arts and Media de Karlsruhe, el Museo de Arte Moderno de la Ville de Paris y el pabellón danés de la Bienal de Venecia, Olafur Eliasson culminó 2003 con la exposición *The Weather Project*, una nueva obra patrocinada para la serie Unilever en la nave de turbinas de la Tate Modern. A partir de 2003, Eliasson pasó a ser reconocido internacionalmente –por el público y los expertos– como uno de los artistas jóvenes más reputados.

En lo que se refiere a obras de arte público, nos gustaría destacar aquí brevemente algunas, aunque las analizaremos en profundidad en nuestra investigación: Uno de sus primeros proyectos de arte público, *Green River*, fue llevada a cabo en varias ciudades entre 1998 y 2001; la intervención arquitectónica titulada *Serpentine Gallery Pavilion*, que instaló en Londres en 2007, diseñada junto con Kjetil Thorsen; el proyecto de arte público de mayor envergadura que ha realizado el artista, titulado *The Waterfalls of New Yorks*, se instaló en las costas del East River entre Manhattan y Brooklyn durante el verano de 2008; *The Rainbow Panorama*, una pasarela circular de vidrio de colores de 150 metros, fue instalada en la parte superior del edificio del AROS Museo en Aarhus, Dinamarca, en 2011; también en ese año, diseñó las fachadas del edificio –en colaboración con Henning Larsen Architects– del Harpa Reykjavik Conference.

Ha recibido numerosos premios, por todo el mundo, de los que queremos destacar tan solo los más recientes. En 2014, recibió los premios The Eugene McDermott Award in the Arts at MIT y Wolf Prize de la Wolf Foundation. En 2013, recibió los premios Thorvaldsen Medaillen de la The Royal Danish Academy of Fine Arts; Kaiserring der Stadt Goslar del City of Goslar Kaiserring Award; el Mies van der Rohe Award 2013. En 2009, recibió el The ARKEN Prize, de la ARKENs Kunstpris Denmark.

Además de desarrollar su carrera como artista, Eliasson siempre ha considerado indispensable mantener un compromiso en el ámbito de la docencia, aunque en su caso con un carácter experimental. Como profesor en la Universidad de Arte de Berlín, entre 2009-14, Eliasson dirigió el Institut für Raumexperimente (Instituto para experimentos espaciales) –diseñado y gestionado por él mismo y el Studio Olafur Eliasson–, donde llevaba a cabo un programa experimental de docencia superior transdisciplinar en el ámbito de la educación artística, ubicada en el mismo edificio que su estudio. Véase: [www.raumexperimente.net](http://www.raumexperimente.net) (consultada en febrero de 2015).

Por otra parte, destacar el compromiso del artista con proyectos sociales sin ánimo de lucro, y el empeño de Eliasson por llevar a cabo proyectos que a través del arte permitan generar una nueva sociedad. En 2012, Eliasson y el ingeniero Frederik Ottesen fundan *The Littlesun*, un negocio social y proyecto global que proporciona a comunidades que no tienen acceso a la electricidad, luz asequible y limpia con la venta de una pequeña lámpara diseñada para dar luz a través de la energía solar. El proyecto, artístico y social a un mismo tiempo, fomenta el desarrollo sostenible y la conciencia global dirigida a conseguir la igualdad de acceso a la energía y la luz. Defiende el arte como un mecanismo de conocimiento y compromiso con la sociedad, y como un medio para generar espacio social.

\* Véase: [www.littlesun.com](http://www.littlesun.com) (consultada en Febrero de 2015).

*Sunlight Graffiti.*

Olafur Eliasson, 2012.

Fotografía del propio artista realizando una acción lumínica —con una pequeña lámpara solar— en la exposición que para presentar el proyecto solidario, *The Littlesun*, se llevó a cabo en la Tate Modern de Londres.





La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

## 2. Presentación del caso de estudio: *The Weather Project*, 2003.

### 2.1. Descripción de la obra:

Creada como una instalación *site-specific*, para la imponente nave de turbinas de la Tate Modern de Londres, *The Weather Project* se propone al espectador como una enorme ilusión óptica del Sol. Este simulacro solar nos hace reflexionar –desde el primer momento en que nos vemos inmersos en el apabullante ambiente de luz artificial– sobre el tiempo como un sistema natural pero, al mismo tiempo, irremediamente cultural y social <sup>(4)</sup>. La obra se compone técnicamente de una pantalla semicircular donde se proyecta la luz de doscientas lámparas de monofrecuencia, un techo de espejos de trescientos metros cuadrados, y cuatro bombas de niebla artificial. El falso techo de espejos se construyó mediante una estructura –compuesta de marcos de aluminio forrados con papel de espejo– suspendida del techo de la sala para crear un espejo gigante que duplicó visualmente, por un lado, el volumen de la nave de turbinas y, por otro, la pantalla semicircular montada en la pared del fondo; el espectador tenía la sensación de verse delante de una perfecta circunferencia de enormes dimensiones. El efecto resultante de todo este despliegue tecnológico, en torno a un semicírculo retroiluminado y su reflejo inundado de niebla artificial, era el de estar ante una enorme y sublime puesta de Sol interior. Al caminar perplejo hacia el otro extremo de la sala, el visitante podía ver todo el complejo artificio, cómo se construyó el falso Sol, y el reverso de la estructura que sustentaba el espejo, visible sólo desde la planta superior del museo <sup>(5)</sup>.

En paralelo a la exposición, Eliasson ideó un cuestionario para los empleados de la Tate Modern que incluyeron preguntas como: ¿Alguna vez un fenómeno meteorológico cambió el curso de su vida dramáticamente? ¿Crees que la tolerancia a otros individuos es proporcional al tiempo? ¿En qué medida es usted consciente del tiempo fuera de su lugar de trabajo? Los resultados de esta encuesta fueron publicados en el catálogo que acompaña la exposición. Además, el artista –junto con el departamento de educación de la Tate Modern– organizaron un seminario sobre la comunicación del arte, los informes técnicos de

---

(4) La célebre nave de turbinas de la Tate Modern de Londres (antes una antigua central eléctrica) es un espacio vertical de 35 metros de altura y 152 metros de longitud. En este espacio expositivo se muestran desde la inauguración del museo, en 2000, exclusivamente obras *site-specific* encargadas por el museo a cada uno de los artistas que allí han expuesto. Hasta el 2012, la producción de los proyectos se desarrollaban a través del patrocinio de la multinacional Unilever –de ahí, el nombre *The Unilever Series*– y, gracias a un acuerdo de patrocinio con el fabricante surcoreano de automóviles Hyundai la Tate Modern se ha asegurado otra década de financiación para continuar con este proyecto expositivo. La sala, de dimensiones descomunales para la producción de proyectos de arte, es un reto de gran envergadura para cada uno de los artistas que intervienen en ella. Las exposiciones *site-specific* de la nave de turbinas, por su carácter efímero –seis meses aproximadamente de duración–, son únicas y están destinadas desde su gestación a desaparecer. Este aspecto es uno de los éxitos de la nave de turbinas, su carácter temporal de corta duración, ya que transmite al público la sensación de pérdida, de estar viviendo/percibiendo un acontecimiento artístico único e irrepetible.

(5) En la página web de la Tate Modern sobre el proyecto del artista *The Weather Project* hay un vídeo donde el propio artista explica cuáles son sus intereses en torno a la exposición. Véase: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tateshots-olafur-eliasson> (consultada en Febrero de 2015).

los fenómenos meteorológicos, estadísticas meteorológicas, y una serie de ensayos sobre el clima, el tiempo y el espacio desde la relación entre las artes y las ciencias <sup>(6)</sup>.

*The Weather Project* habla del clima y de sus efectos sociales en el contexto cultural de un museo –la Tate Modern– que se encuentra en el corazón de una gran ciudad post-industrial, modelo de la ciudad del siglo XXI. Al introducir el fenómeno de la naturaleza por antonomasia –el tiempo y la luz solar– en un contexto urbano, arquitectónico e interior, el artista busca generar la reflexión sobre si es posible controlar el clima artificialmente o si, por el contrario, existen determinados fenómenos y recursos naturales que se mantienen fuera del control humano, que nunca se podrán dominar ni predecir con certeza. En su texto *Los museos son radicales*, que fue publicado en el catálogo del proyecto <sup>(7)</sup>, Eliasson examina algunas de las razones e intereses que tiene sobre el tema:

*El tiempo atmosférico ha sido tan fundamental en la configuración de nuestra sociedad que podría decirse que cualquier aspecto de la vida –económico, político, técnico, cultural, emocional– está vinculado a o tiene su origen en él. A lo largo de los siglos, defendernos del clima ha resultado ser incluso más importante que protegernos los unos de los otros, de la guerra y la violencia. Si no se puede soportar el clima, no se puede sobrevivir.* <sup>(8)</sup>

## 2.2. Datos técnicos de la obra.

- Obra única compuesta por:

200 lámparas monofrecuencia, 10 metros cuadrados de pantalla de proyección, cuatro máquinas de niebla artificial, trescientos metros de lámina de espejo, aluminio y andamios.

- Dimensiones:

26,7 x 22,3 x 155,44 metros.

- Duración de exhibición de la obra:

Seis meses, desde el 16 de Octubre de 2003 al 21 de Marzo de 2004.

- Ubicación de la obra:

Nave de turbinas de la Tate Modern de Londres.

---

(6) Véase: ELIASSON, Olafur & MAY, Susan (ed.)(2003): *Olafur Eliasson: The Weather Project*. London, Tate Publishing.

Para más información sobre la mesa redonda y las conferencias que tuvieron lugar en torno al proyecto, puede consultarse la web de la Tate Modern: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project> (consultada en Febrero de 2015). Destacar en concreto, la intervención y charla posterior que Eliasson mantuvo, durante las mismas, con el crítico de arte Dominic Willsdon. Véase: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/artist-talk-olafur-eliasson>. (consultada en Febrero de 2015).

(7) ELIASSON, Olafur (2012): *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson*. Barcelona, Gustavo Gili & Studio Olafur Eliasson. pp. 44-51.

(8) ELIASSON, Olafur (2003): “The Museum Are Radical” en ELIASSON, Olafur & MAY, Susan (ed.)(2003): *Olafur Eliasson: The Weather Project*. op. cit. p. 129.

- Duración de ejecución de la obra:

Tres meses de producción (aproximadamente) para los elementos eléctricos y mecánicos de la semiesfera, sin ensamblar, en el Studio Olafur Eliasson, en Berlín, y dos meses de producción (aproximadamente) de construcción del doble techo y ensamblado e instalación de la semiesfera en la nave de turbinas de la Tate Modern de Londres.

- Equipo Humano:

Studio Olafur Eliasson (sesenta profesionales entre arquitectos, ingenieros, diseñadores) y el personal técnico de montaje expositivo de la Tate Modern.

- Patrocinadores:

Tate Modern & *The Unilever Series: An Annual Art Commission* patrocinado por Unilever Co.

### 2.3. Imágenes y referencias documentales de la obra.



*The Weather Project*  
Olafur Eliasson, 2003.  
Tate Modern de Londres.

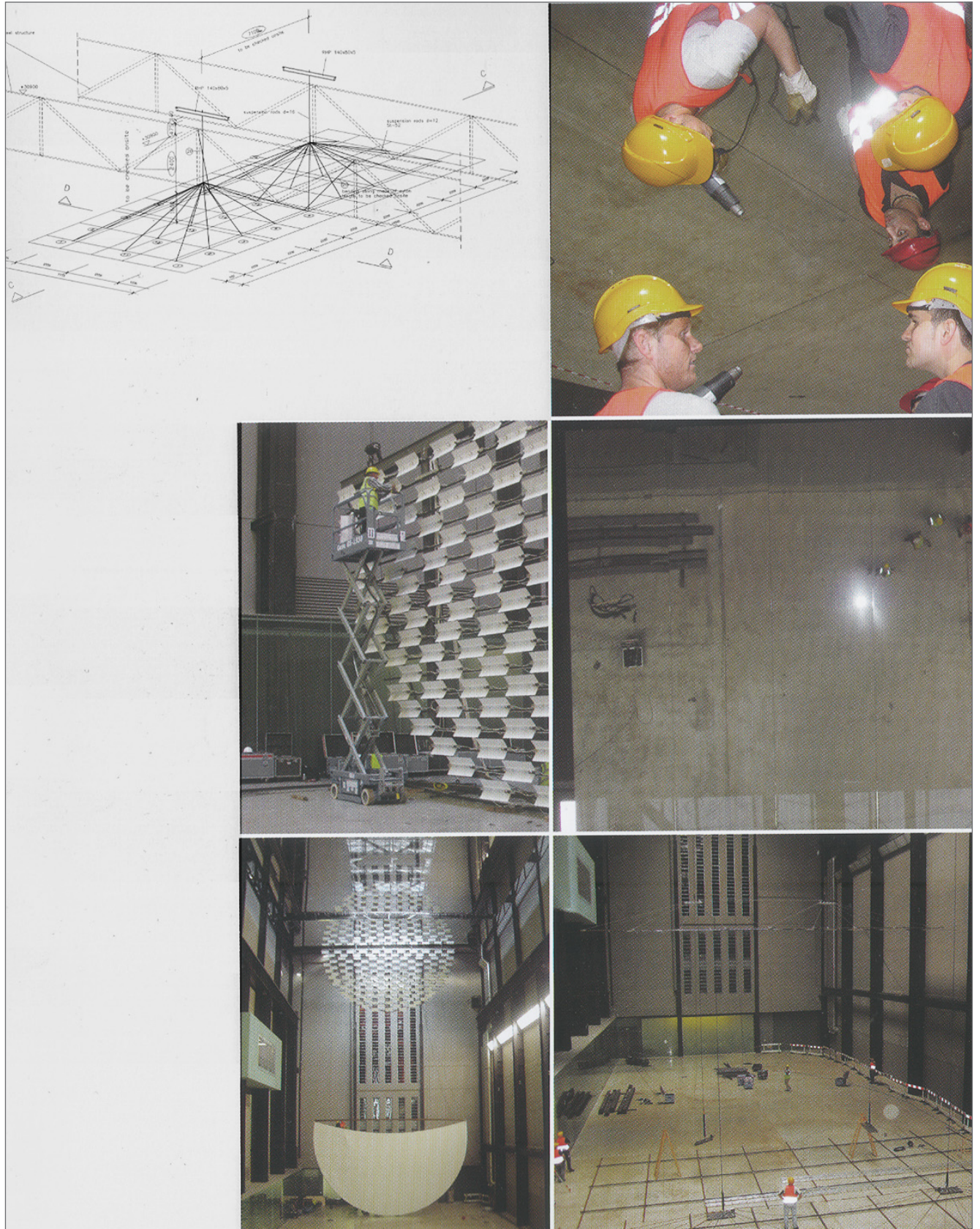


La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

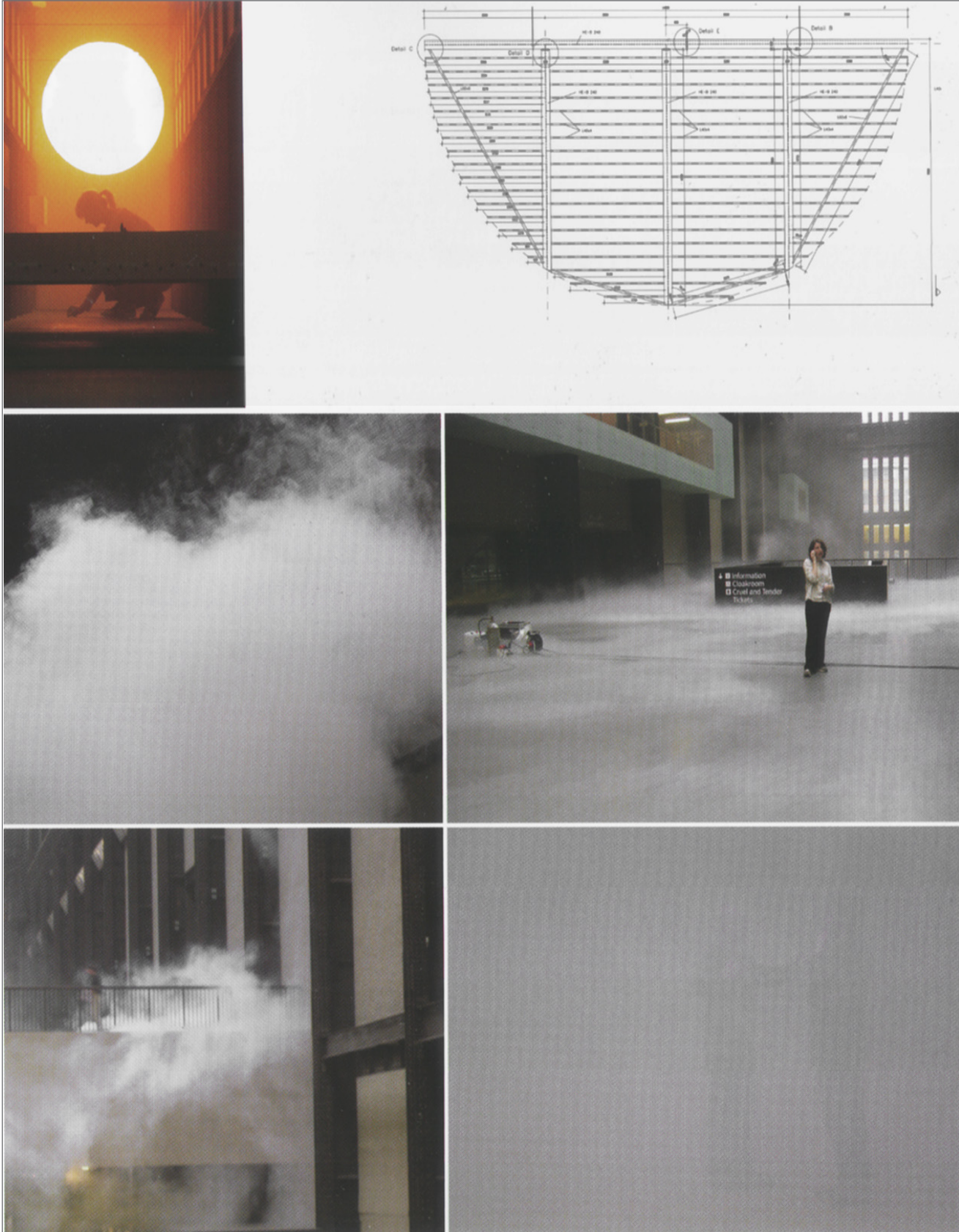
## The Weather Project

Olafur Eliasson, 2003.

(dcha., izq.) Vistas del montaje de la obra en la nave de turbinas de la Tate Modern de Londres.









La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

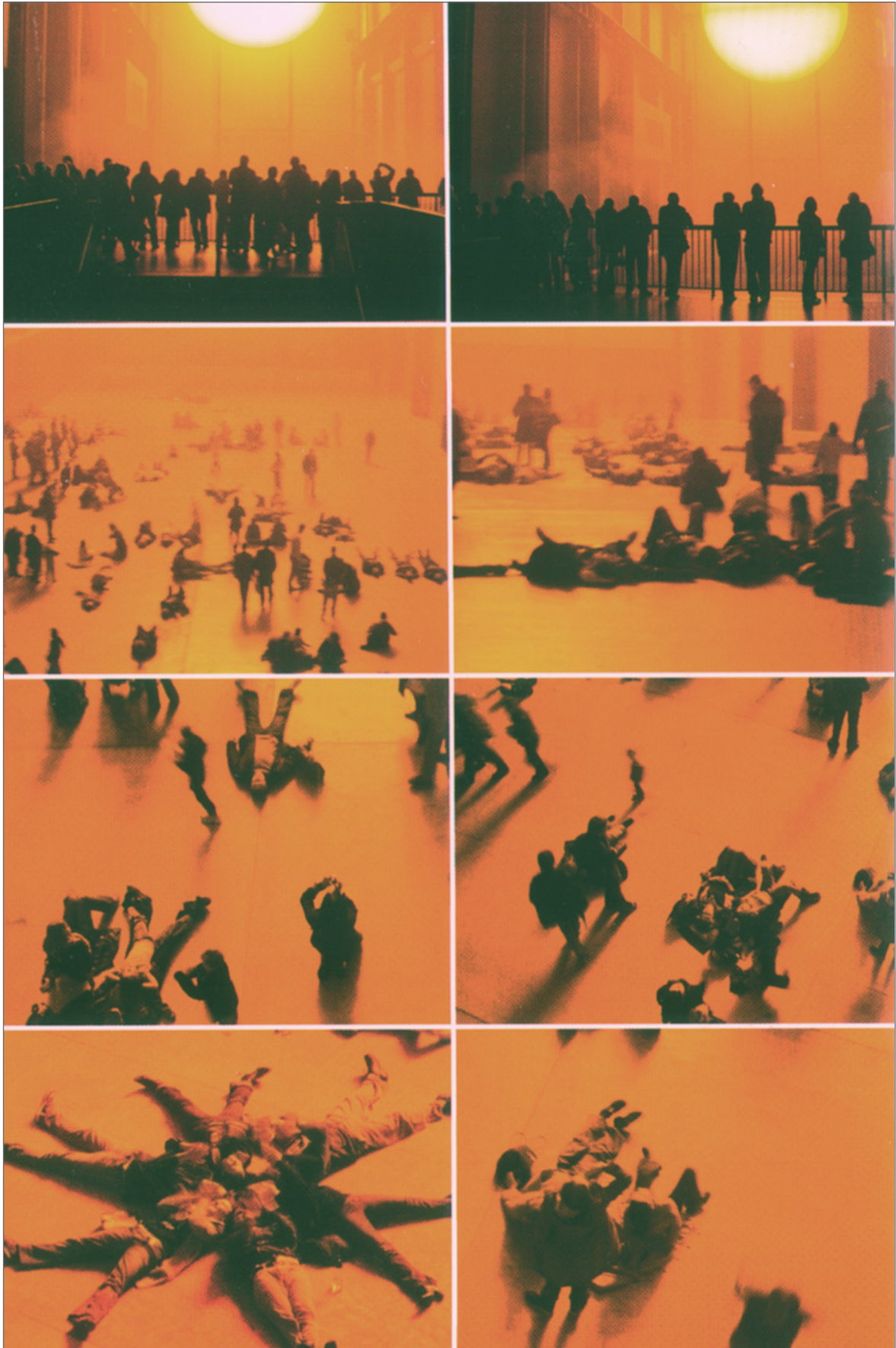
*The Weather Project*

Olafur Eliasson, 2003.

(dcha., izq.) Vistas de la obra durante su exposición en  
la nave de turbinas de la Tate Modern de Londres.









La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

### 3. Obras del artista relacionadas con el caso de estudio.

A continuación, se presenta una selección de obras de Olafur Eliasson como antesala a la obra principal de nuestra investigación como caso de estudio. Hemos elegido aquellas que nos han parecido más reveladoras para entender la estrategia artística que nos ocupa en este capítulo *La estrategia de Olafur Eliasson. Entre las ciencias y la fenomenología*, y que justifican la elección de la obra *The Weather Project* como caso de estudio principal. A través de ellas, iremos vislumbrando cómo el artista nos propone su particular *temporalización del espacio*, y en qué lugar se posiciona, respecto al tema fundamental de nuestra tesis: la relación entre historia, cultura y naturaleza en las prácticas artísticas contemporáneas. De la ingente producción de obras que Eliasson ha desarrollado junto con su equipo en Studio Olafur Eliasson en los últimos treinta años, hemos seleccionado sólo aquellas que creemos más conectadas con nuestro caso de estudio *The Weather Project*, bien porque tratan el mismo tema o porque muestran los mismos recursos conceptuales o técnicos.

Es importante señalar, al igual que hemos hecho en los dos capítulos anteriores, que el orden de presentación de las obras seleccionadas en este apartado no es cronológico sino que está estructurado en base a su conexión conceptual y formalización. Hemos querido presentar las obras agrupadas por conceptos o metodologías, no por fechas de realización. Las primeras obras que analizaremos están relacionadas específicamente con la idea de paisaje como construcción cultural y el desplazamiento del concepto de lo sublime romántico, luego, veremos aquellas obras más relacionadas con la idea de apropiación y la experimentación de la percepción de los fenómenos de la naturaleza, para terminar con obras más relacionadas con la idea del compromiso social del artista contemporáneo. A través de este pequeño viaje por el espacio/tiempo de Eliasson se pretende, además de hacer un recorrido por la trayectoria del artista para entender mejor su estrategia, buscar los orígenes del lenguaje, concepto y proceso que Eliasson llevó a cabo en la producción de nuestro caso de estudio: *The Weather Project*. Se trata de analizar la obra de arte concreta a través de un viaje de exploración aéreo o panorámico que nos permita –desde la distancia crítica– tener una visión de conjunto globalizada de la trayectoria del artista.

#### 3.1. *Untitled (Cliff)*, 1997; *Landscapes with Yellow Background*, 1998; *The Cave Series*, 1998.

Las series fotográficas de paisaje que Eliasson realiza desde comienzos de su carrera, en paralelo a la producción de otro tipo de proyectos escultóricos o relacionados con la instalación artística y la intervención en el espacio, son muy valiosas para el artista. A diferencia de muchos artistas de su generación influenciados –en exceso, bajo nuestro punto de vista– por la estética de la ruina y de los espacios abandonados procedente de la fotografía documental de arqueología industrial contemporánea, el artista no rehúye la tradición del paisaje romántico como escenario sublime, sino que la revisita como un modo, precisamente, de desconstruirla. Eliasson intenta apropiarse del “bello” y “cautivador” paisaje de las montañas nevadas de Islanda, captando con su cámara una serie de imágenes que parecen algo anacrónicas, al representar los más puros estereotipos de la naturaleza virgen no mancillada por las fuerzas de la sociedad industrial. Pero estos hermosos paisajes sospechosamente inmaculados, en realidad no persiguen mostrarse a sí mismos, sino que el paisaje se propone, siempre, en relación con la persona que lo experimenta.

Nos parece relevante destacar esta reivindicación de Eliasson de reactualización del concepto de “paisaje sublime” dentro del arte contemporáneo en base a la experiencia y la percepción sensorial de la orientación del espectador. Son excelentes ejemplos de ello, las dos primeras obras que aquí proponemos: *Untitled (Cliff)*, 1997, donde se nos muestran las vistas de impresionantes cimas de alta montaña, y *Landscapes with Yellow Background*, 1998, donde los paisajes de montañas nevadas se ven sutilmente modificados a través de un filtro amarillo.

*Yo me suelo mover en escenarios urbanos y por eso baso mi sentido de la escala, el espacio, la profundidad, el tiempo y la velocidad en ese terreno particular. Lo mejor de entrar en un paisaje es que uno puede centrarse en algo muy lejano. De hecho se puede usar el propio foco de atención para calcular las distancias, mientras que en un paisaje urbano se tiende a hacer estimaciones basadas en conocimientos almacenados y en la memoria. La forma en la que percibimos el tiempo y el espacio en un paisaje determinado depende en gran medida de cómo evaluemos las distancias y los asuntos temporales al adentrarnos en él. [...] Lo que me gusta particularmente es la sensación de que el paisaje tiene una afinidad con la escala de mi cuerpo. Las colinas medias miden 400, 600, 800, quizá 1.000 de altura, lo que las hace fáciles de aprehender, físicamente hablando. Un ascensión de hasta 1.000 metros de altura es factible, lleva solo tres o cuatro horas. Eso significa que al observar una colina aún puedo relacionarla con las dimensiones de mi cuerpo.*<sup>(9)</sup>

Este modo de presentarnos el paisaje —en relación a la experiencia que uno tiene con su propio cuerpo dentro del mismo— conlleva una antinarratividad, ya que no podemos traducir —de forma simple— una imagen de una experiencia corporal de medir nuestro cuerpo con el entorno: el paisaje. Eliasson se abstiene de retratar personas en sus fotografías de paisajes —en la mayoría de los casos— para evitar precisamente esa asociación inevitable a la narratividad del Romanticismo. Sus solitarios paisajes nos alejan del incansable sistema dogmático romántico —como el que se establece en la célebre pintura de Caspar David Friedrich— donde la presencia de un ser humano, que mira a la lejanía desde lo alto de una montaña, marca la experiencia estética como exclusivamente visual y solo posible desde la distancia. El Romanticismo no permitía el cuerpo ni su experiencia, el sujeto no bajaba a la tierra —en su sentido más literal— ya que se limitaba a permanecer en la estática cima del supuesto objetivismo racionalista.

Estas series fotográficas —como otras que comentaremos más adelante— ponen en evidencia nuestro concepto de paisaje, al ser propuesto éste como una imagen subjetiva y filtrada a través de nuestras mentes y nuestros cuerpos tras la experiencia de la naturaleza. Nos encontramos, de nuevo, ante la idea que sobrevuela en toda nuestra investigación: la concepción de que el paisaje no es más que un constructo cultural fruto de la relación de la sociedad con la propia naturaleza, construido a través de nuestra imaginación. Efectivamente, Eliasson nos muestra el paisaje como una compleja fusión entre nuestra cultura y conocimiento del entorno, en relación con la experiencia y los sentidos de nuestro cuerpo. En este sentido, el artista fuerza al espectador a preguntarse sobre los límites culturales que nuestra sociedad establece entre la idea de paisaje y la de naturaleza, si es que realmente

---

(9) VV.AA. ENGBERG-PEDERSEN, Anna (ed.)(2012): *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia*. Cologne, Taschen. p. 253.

existen. El ser humano convierte el entorno natural en paisaje cuando lo piensa e imagina, tras la experiencia del mismo, estableciendo cierto nivel de representación mental. Cuando no existe relación alguna –con nuestro cuerpo y nuestros sentidos– con esa otra cosa objetiva que es distinta a nosotros y que está ahí fuera –denominada por la tradición filosófica occidental “mundo exterior”– es entonces cuando le damos el nombre de naturaleza. Entramos entonces en un *loop* de reflexión conceptual –de difícil resolución filosófica y metafísica– en la que podríamos afirmar que la naturaleza entonces no existe, como tal, y que solo existe, realmente, cuando pensamos en ella; y que si existe entonces en nuestras mentes –como relación o representación– nos encontramos de nuevo con que la hemos convertido en paisaje. Pero aunque es inevitable plantearse esta dialéctica al observar los paisajes del artista, no creemos que a Eliasson le interese especialmente esta discusión puramente filosófica, sino que el artista se sitúa más bien dentro de las prácticas artísticas que consideran a la naturaleza más cerca de la cultura que de aquel ente ajeno y exterior al sujeto. Se aleja así de la idealización –propia de cierto ecologismo radical– que concibe la naturaleza como algo separado del hombre que posee cualidades esencialmente inherentes.

Por su parte, *The Cave Series*, 1998, aporta aquí –a esta actualización de la montaña como entorno sublime– una imagen de potente carga simbólica y connotaciones antropológicas como es la cueva. La presencia del simbolismo de la cueva primigenia y ancestral –a lo largo de la historia de la humanidad– es eterna y universal. Pareciera que el ser humano estuviera conectado de algún modo con el seno de la montaña, presente en todas nuestras culturas de férreas convicciones antropizantes. Desde el Sur hasta el Norte, en ambientes cálidos y fríos, la cueva es sinónimo de cobijo y de protección frente a las inclemencias de la salvaje naturaleza. Como ya comentamos en el capítulo de Ibon Aranberri, la simbología de la cueva nos acompaña desde nuestra primera intervención en sus paredes con pinturas prehistóricas.

Los tres artistas de nuestra investigación –y muchos de los artistas que trabajan en torno a la naturaleza– han reflexionado de algún modo sobre esta construcción geopolítica: primera arquitectura natural de muros espontáneos. En el caso que ahora nos ocupa, Eliasson con *The Cave Series* nos propone una imagen ambigua de la cueva difícil de clasificar: entre documento antropológico, registro propio de un estudio geológico, resto de experiencia fenomenológica y fotografía bucólica de paisaje primigenio. A pesar de que la estrategia puesta en práctica por el artista es en apariencia documental –común en todas las series fotográficas de Eliasson– escondidas se encuentran otras interpretaciones asociadas a una estética propia de la narrativa clásica del paisaje occidental –aunque ciertamente actualizada– o las relacionadas con un imaginario que tiene mucho que ver con cierta empatía fenomenológica con el mundo “cosico” que nos propone Edmund Husserl<sup>(10)</sup>. El artista nos presenta estas formaciones naturales desde una visión, si se quiere más humana –en cuanto histórica o cultural– y, al mismo tiempo, con cierto carácter de experimento corporal fenomenológico –el que proporciona la cercanía del punto de vista de la cámara inscrito dentro de la propia cueva, bien sea en un ángulo que enfoca hacia dentro o bien hacia fuera en las dos versiones de la serie *The Caves Series: Looking In & Looking Out*–. Para la realización de estas imágenes el artista se ha acercado al paisaje; se encuentra dentro y rodeado del mismo para pasar a

---

(10) Hablaremos con detenimiento sobre la influencia de la fenomenología de la percepción en Eliasson, en concreto de las teorías de Edmund Husserl o Maurice Merleau-Ponty, a lo largo de nuestra investigación.



*The Cave Series*

Olafur Eliasson, 1998.

(arriba) Detalle de una de las imágenes de la serie. (abajo) Vista de la serie completa montada sobre muro.



formar parte de él. Ya no existe la distancia aérea de otras series fotográficas: en *The Caves Series* el sujeto fenomenológico forma parte del espacio. Acogido ahora por horizontes más cercanos –de relativa escala humana– el paisaje se nos muestra como un lugar de posibles recuerdos experienciales cargado de memoria universal. Un entorno abierto a la conciencia temporal del “yo” fenomenológico pero mediada por un “yo” que recuerda y tiene empatía hacia el mundo natural. Un entorno que no se nos muestra como real y verdadero, hasta que se sitúa el sujeto empíricamente en el mismo, para así poder medir sus distancias. Para la fenomenología –que tanto interesa a Eliasson–: lo primero es situar la visión en el paisaje, porque mirar es habitar, para desde ahí, obtener el conocimiento de las cosas.

[...] en la visión, apoyo mi mirada en un fragmento del paisaje, que se anima y despliega, cuando los demás objetos se sitúan al margen y empiezan a desdibujarse, sin dejar de estar allí. Pues bien, con ellos, yo tengo sus horizontes a mi disposición, en los cuales está implicado, visto en visión marginal, el objeto que ahora contemplo fijamente.  
[...] El horizonte es, pues, lo que asegura la identidad del objeto en el curso de la exploración, es el correlato del poder próximo que guarda mi mirada sobre los objetos que acaba de recorrer y que ya tiene sobre los nuevos detalles que va a descubrir.  
[...] mirar un objeto, es venir a habitarlo, y desde ahí captar todas las cosas según la cara que al mismo presenten. Pero, en la medida en que yo también las veo, las cosas siguen siendo moradas abiertas a mi mirada y, virtualmente situado en las mismas, advierto bajo ángulos diferentes el objeto central de mi visión actual. Así cada objeto es el espejo de todos los demás. <sup>(11)</sup>

### **3.2. *The Curious Garden*, 2000; *The Mediated Motion*, 2001; *Psycho Physical Machine*, 2005; *Lava Floor*, 2002; *Riverbed*, 2014.**

Desde la primera vez que Eliasson tuvo la oportunidad de mostrar su obra en un espacio expositivo de grandes dimensiones –como el Kunsthalle Basel de Suiza, en 1997, de gran fama tanto por la extensión y calidad de sus salas como por la reputación de la institución en sí misma– ha concebido el espacio de sus exposiciones como un lugar donde el espectador debe de estar activo, perceptual y físicamente en movimiento, produciendo lo que podríamos llamar una “visión itinerante”, tal y como anticipaba aquel primer diseño de recorrido expositivo en la muestra: *The Curious Garden*. La exposición abarcaba tres salas contiguas: La primera de ellas es una gran galería bañada de luz monofrecuencia amarilla que entra imponente por la claraboya cenital y reduce la gama espectral de la visión del espectador a dos tonos –la misma que Eliasson utilizó años después en nuestro caso de estudio–. En la segunda sala, se accede a un pasillo revestido de una lámina azul, cuyo color solo se hace patente cuando se ve desde el segundo espacio, iluminado con luz natural. En la siguiente sala, el artista nos obliga a cruzar un seto de endrinos natural (pero seco), y atravesándolo los visitantes llegan a la última galería, donde hay un canto rodado de grandes dimensiones en el suelo, bajo una ventana abierta, sobre el cual un ventilador, colgado de su propio cable de alimentación, se propulsa sobre el espacio. El recorrido de este “curioso jardín”, en su conjunto, tiene algo de inquietante y desolador. A pesar de estar creado a través de apacibles materias primas procedentes de la naturaleza y sus fenómenos –luz, plantas, piedra,

---

(11) MERLEAU-PONTY, Maurice (1945): *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Ediciones Península, 1994. p. 88.



aire y frío— el artista nos presenta una exposición casi inmaterial de gran abstracción y frialdad. Desde los inicios de su carrera, Eliasson ha formulado los recorridos de sus “paisajes” a través de un lenguaje artístico limpio y geométrico <sup>(12)</sup>, más cercano a los neutros ambientes conceptuales propuestos por los primeros artistas de movimientos como el Minimal o el Conceptual <sup>(13)</sup>, que a los recargados paisajes —supuestamente salvajes— propios del naturalismo pintoresco de la tradición romántica.

*The Mediated Motion*, 2001, es otro buen ejemplo de exposición donde el espacio museográfico está diseñado de un modo abstracto, implicando el movimiento del espectador a través de caminos, rampas, escaleras o incluso puentes colgantes para insistir en el cuerpo y en la mirada en movimiento. Eliasson cree que el espectador “produce” por sí mismo la experiencia estética —a la par sensorial e intelectual— mientras recorre en movimiento las salas del museo, en una especie de “circunnavegación” espacial. En las obras del artista, el público es invitado a adentrarse en pasillos y espacios en tránsito, con el objetivo de prepararle para la experiencia estética y así apartarlo de la rutina cotidiana y sus inercias, lo cual por otra parte, es también una función común de la posmodernidad crítica.

*Mediar el movimiento. Exponer e integrar nuestros movimientos en la exposición de tal modo que os permitan sentir lo que sabéis y saber lo que sentís. Cada movimiento tiene algún grado de mediación, ¿o debería llamarlo refinamiento? Desplazarse por una ciudad o por un paisaje siempre conlleva cierto nivel de puesta en escena o de mediación. Nuestros entornos urbanos se han planificado para mediatizarnos. Los paisajes abiertos y los urbanos tienen una larga tradición de utilizar el movimiento como un generador de espacio; aprovechan nuestra memoria para organizar nuestras expectativas.* <sup>(14)</sup>

El artista diseña las exposiciones a través del encuentro, fusión y diálogo entre las salas interiores de los museos y, en múltiples ocasiones, con el espacio exterior urbano en un interés por interrelacionar el interior de la institución museográfica: el arte y el entorno que rodea a la exposición (social, temporal, medioambiental, etc.). Así, la percepción se convierte en la trayectoria de la mirada clásica pero, también, en experiencia a través del movimiento de las piernas. Una vez eliminado el punto de vista fijo de la perspectiva únicamente visual

---

(12) Hacemos uso del vocablo “limpio” en el contexto antropológico de Occidente, en donde está claramente asociado al color blanco, a lo simple y sencillo, a un lugar casi vacío sin apenas elementos o algo que no tiene mancha o suciedad, y que no tiene mezcla de otra cosa, es decir, que es puro. Y también señalar, que el interés de Eliasson hacia lo “geométrico” difiere de la representación del espacio en base a las normas del pensamiento cartesiano aristotélico —tal y como argumentaremos más adelante en nuestra investigación— sino más bien al uso que el artista hace del lenguaje experimental de las matemáticas y las ciencias como lenguajes a incorporar en la obra artística.

(13) Las referencias filosóficas de Eliasson sobre la fenomenología de la percepción le acercaron poco a poco al movimiento americano minimalista de finales de los años sesenta, para los cuales Maurice Merleau-Ponty fue una gran influencia. Con artistas como Robert Morris, Robert Smithson, Robert Irwin, James Turrell o Gordon Matta-Clark comparte Eliasson el interés por la calidad literal de los materiales, la deconstrucción antiilusionista y antisimbólica de la obra; y sobre todo, el interés de las “neovanguardias” por desplazar el tradicional protagonismo del objeto artístico a un nuevo sujeto-espectador del arte. Lo que recoge Eliasson del Minimalismo, sobre todo, es la intensa ruptura entre la relación del sujeto y el objeto de la contemplación, haciendo que ambos se vuelvan sensibles al espacio en general, creando una nueva interacción mutua entre obra y espectador. La convicción fenomenológica de que la experiencia humana se halla insertada en un “yo corpóreo” cambia —para siempre y de un modo radical— la noción de arte mismo y del quehacer artístico, y así es recogido por Eliasson.

(14) ELIASSON, Olafur (2012): *Leer es respirar*. op. cit. pp. 19-20.

—hegemónica, como su nombre indica, en las artes “visuales”— el espectador se ve inmerso, envuelto y capaz de circular y actuar en una obra que le invita a tener experiencias inmediatas, donde en ocasiones se encuentra, literalmente, encima de los materiales de la obra y sólo a través del paseo y el caminar la obra aparece. En este espacio, falto de perspectiva y representación, concebido a escala 1:1, es donde nos encontramos en *Lava Floor*, 2002, —el artista dispuso por el suelo material volcánico procedente de Islandia en todo el perímetro del espacio expositivo, por lo que el espectador no tenía más remedio que pisar la piedra de lava volcánica para poder atravesar la galería—, o en *Riverbed*, 2014, —el artista recreó, dentro de las salas de un museo, el húmedo lecho de un río con tierra, piedras y cantos rodados del que manaba un arroyo de agua fluyendo entre las salas del museo—.

En estas cuatro obras, arriba mencionadas, vemos además otra característica común: no ser estáticas ni limitadas en la experiencia individual. Aspecto que, en cierto modo aparece también, en mayor o menor intensidad, en el resto del trabajo del artista. Estas obras se nos presentan abiertas en una interacción entre sujeto y objeto, en constante cambio y movimiento, donde cada individuo tiene su propia experiencia individual de la obra, distinta y única con respecto a los espectadores que le rodean. Incluso, en el momento mismo en el que se está teniendo la experiencia, rodeado de otros visitantes, ninguna experiencia es igual a la otra. Pero se trata de una experiencia estética compleja y tremendamente ambigua que tensiona nuestra idea de lo individual y lo colectivo. Por un lado, Eliasson posibilita que la experiencia del sujeto sea íntima e individual —la percepción se produce en el interior del propio cuerpo— pero, a la vez, es colectiva y se encuentra desplegada en un espacio social en comunidad —el de la cultura y el arte—. El artista diseña espacios que acentúan la proximidad de los espectadores, lo que fomenta una “copresencia” en una “situación construida” que genera inevitablemente comunidad. Además, en muchas ocasiones, Eliasson ha manifestado su interés por plantear exposiciones que no estén aisladas de su entorno más inmediato, por lo que en todo momento, intenta generar un diálogo con el contexto socio-cultural exterior (fuera de la arquitectura del museo, conectando con las convenciones culturales de la ciudad que lo alberga, o generando debate sobre temas universales como el clima, etc.). Todo ello convierte a la obra en generadora de una especie de comunidad o colectividad de individuos compartiendo, más que ideas, vínculos sensoriales que aún siendo transitorios son fuertes y potentes. En definitiva, vemos que el artista persigue, a través de la construcción de estos itinerarios sensoriales, acentuar la experiencia subjetiva desplegada en el tiempo —puesta de manifiesto en la duración del “paseo” expositivo— y el espacio real —propuesto sin cambio de escala—.

Otro aspecto a destacar que tienen en común *The Curious Garden*, *The Mediated Motion*, *Lava Floor* y *Riverbed* es su capacidad para generar la sensación irreal en el espectador de estar al aire libre —fuera de los muros del museo— en un jardín o parque urbano, en una naturaleza ciertamente domesticada. Estos extraños jardines —capturados entre la arquitectura museística— son espacios que entran en diálogo con la dialéctica de la arquitectura del paisaje urbano más que con una idea de representación de naturaleza primigenia. Transitando a través de cualquiera de las obras arriba mencionadas, estamos realmente ante fragmentos —aislados forzosamente— de su entorno primigenio, pedazos de naturaleza domesticada expuestos como constructos culturales para la reflexión sobre nosotros y nuestro propio entorno. En todas las obras el recorrido, en el que se ve forzado el espectador a transitar, recuerda a aquel sendero que los paisajistas de nuestros parques y jardines diseñan para pasear.



La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

*The Mediated Motion*

Olafur Eliasson & Günther Vogt, 2001.

Distintas vistas de la exposición realizada  
en la Kunsthaus Bregenz en Austria.



De hecho en *The Mediated Motion*, Eliasson colabora con el arquitecto paisajista Günther Vogt para el diseño de la exposición realizada en la Kunsthau Bregenz en Austria. Esta obra ocupaba las cuatro plantas del museo, los pasillos y las escaleras del edificio con la intención de trascender la propia arquitectura del museo. En la planta baja, se dispuso una colección de troncos en los que brotaban setas. En la primera planta, los visitantes se encontraban en medio de un estanque de “Lentejas de agua” flotando que sólo podían atravesar por una serie de pasarelas de madera. En la segunda planta, se debía atravesar un suelo hecho de tierra contaminada comprimida formando una suave pendiente. En la planta tercera, un puente colgante cruzaba un cuarto nebuloso y terminaba en una pared ciega, forzando a los visitantes a volver sobre sus pasos por el trayecto original. Entre las plantas, se construyó una escalera de madera toscamente labrada encima de las escaleras de hormigón originales, con lo que se evitaba romper el recorrido entre planta y planta creando una transición continua de un ambiente paisajístico a otro.

*Para la exposición que ocupaba las cuatro plantas de la Kunsthau quise involucrar a alguien con experiencia en el manejo de los procesos de movimiento. Que tuviera en cuenta que el proceso mismo de realizar la exposición era inevitablemente parte de la misma, como lo son el clima y el edificio. Tuve que buscar a alguien con experiencia en las tipologías de trabajo con los espacios exteriores. Todo ello me condujo al estudio del arquitecto paisajista Günther Vogt, quien, en sus colaboraciones interdisciplinarias, contaba con la experiencia de utilizar la naturaleza (de la ciudad) para diseñar zonas en las que el movimiento resulta fundamental. [...] Medié con los espacios como estructuras similares a jardines, donde cada planta, al igual que las escaleras entre planta y planta, presenta una plataforma diferente sobre la que desplazarnos. Madera con setas, un pontón de madera sobre aguas cubiertas de lentejas acuáticas, un plano de tierra contaminada y, finalmente, una sala llena de humo con un puente colgante... The Mediated Motion. <sup>(15)</sup>*

### **3.3. Cartographic Series IV, 2007; The Aerial River Series, 2000; The Fault Series, 2001; The Jokla Series, 2004.**

Como ya hemos comentado anteriormente, de un modo paralelo a la creación de sus instalaciones y esculturas, Eliasson lleva a cabo un extenso trabajo fotográfico a modo de inventario enciclopédico visual sobre el territorio de Islandia. Fundamentalmente, el artista está interesado en registrar aquellos elementos naturales que generan las formaciones primigenias del paisaje: glaciares, cuevas, islas, ríos. En la mayoría de los casos se trata de paisajes donde estas formaciones se ven de un modo aislado –como los recorridos de los ríos captados en detalle desde el aire– poniendo el foco de atención en las formas y detalles de rocas, agua, tierra, más que en amplias zonas panorámicas. Por otra parte, la perspectiva elegida por el artista, como veremos más adelante, no es la tradicional occidental basada en el punto de vista central y con gran profundidad de campo, sino que el artista ha elegido para la formalización de estas imágenes fotográficas un punto de vista aéreo de proyección ortogonal que confunde la sensación de escala: una misma imagen puede documentar un área extensa de tierra y a la vez detalles en primer plano de la superficie ancestral islandesa. A través de estas elecciones estéticas y compositivas, el artista consigue que sus imáge-

---

(15) *Ibidem*, p. 20.

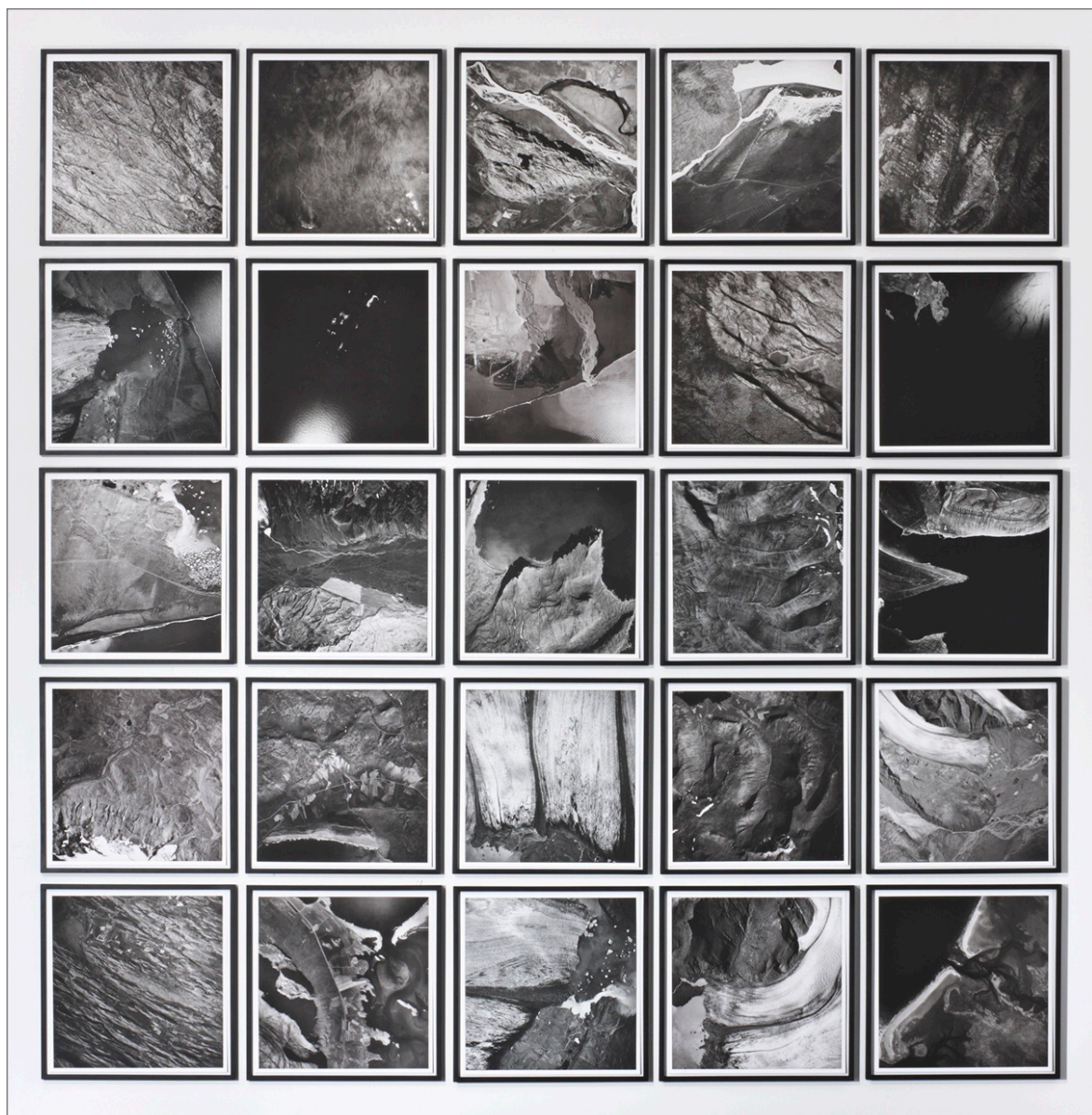


nes se interpreten con cierta distancia (crítica), objetividad, y por qué no, cierta frialdad. Podríamos decir también que pertenecen a la corriente de la célebre escuela alemana de fotografía documental con estética de archivo iniciada por el archicitado matrimonio alemán Bernd y Hilla Becher, pero recurriríamos a un análisis historicista basado en conceptos como el estilo y el género, en los que desde luego no es nuestro objetivo entrar. Preferimos interpretar el punto de vista elegido y el propio tema de estas imágenes –áridos territorios, geografías lejanas, fenómenos geológicos, formaciones rocosas, cursos fluviales– en función del interés del artista en acercarse a una estética analítica procedente de la investigación científica (NASA, National Geographic, por ejemplo) y por qué no también, de la industria militar basada en la técnica ortofotográfica aérea.

*Cartographic Series IV*

Olafur Eliasson, 2007.

Vista de la serie completa  
montada sobre muro.



Adquiriendo estas estrategias técnicas y modos de representación del entorno, el artista consigue que las imágenes –de una definición y nitidez excelentes– parezcan más un documento procedente de la ciencia que una imagen artística. Estas imágenes poseen una estética documental y un distanciamiento que las hace parecer “objetivas” pero en realidad están en constante tensión entre la individualidad y la uniformidad, la subjetividad expresiva y la objetividad buscada. Eliasson despliega, para la producción de sus fotografías, un estricto y preciso método, un complejo material técnico –véase por ejemplo las imágenes del coche tecnológico, producido a medida para él, con el que viaja en sus excursiones por Islandia–, y un estilo y tema propios del campo de la investigación científica. Su práctica artística está más cercana de hacerse preguntas que de dar respuestas –como la práctica de la ciencia–, no es declarativa sino que se interroga, se cuestiona y especula; lo que no resulta extraño, si hemos incluido adecuadamente su estrategia dentro de un proceso que tiene mucho que ver con el modo de investigación de las ciencias, un modo experimental de adquisición de conocimiento.

En cualquiera de las series fotográficas, como por ejemplo en *The Fault Series*, 2001, está implícita la idea de experimentación en el terreno, lo que implica una vez más aplicar metodologías científicas como, por ejemplo, la fase de trabajo de campo. Eliasson recurre a la expedición científica como un modo de recuperar la idea de búsqueda de lo desconocido, del viaje de exploración decimonónico –ya vimos que actualizaba Mark Dion con sus viajes por la selva de Brasil–. En este caso, Eliasson explora Islandia adquiriendo la estrategia del científico contemporáneo dotado de medios tecnológicos de última generación. El artista se apropia de una estrategia coetánea a su tiempo, no hay regresiones ni traslaciones al pasado, sino más bien al futuro, por lo menos, en lo que se refiere a las expectativas como sujetos conscientes de nuestro tiempo *del* espacio.

Como en las expediciones científicas, los viajes de producción para llevar a cabo estas series fotográficas se realizan a través del esfuerzo y trabajo en colaboración. El artista lleva a cabo estos viajes en equipo, trabajando del mismo modo que lo hace en el Studio Olafur Eliasson. En este sentido, el modo en que el artista se enfrenta al paisaje es completamente opuesto a aquella imagen idílica del artista romántico ensimismado viajando en soledad en busca de una experiencia creativa sublime en la naturaleza.

*El viaje no necesita una clara meta o una trayectoria simple, puede ser algo más borroso o difuso, una aventura donde el final es desconocido, mientras que la expedición suele tener un objetivo bien definido. Para el estudio lo importante es la posibilidad de cambiar de dirección, de ser flexible. Mirando hacia atrás podemos ver que hemos trazado una ruta, ser conscientes de que estamos haciendo un viaje, pero la trayectoria hacia delante nunca es clara y rectilínea.* <sup>(16)</sup>

Para este artista, el trabajo sobre el terreno, el viaje al territorio es utilizado como un método de medición del espacio. Trata de alejarse del hegemónico modo de medición, a través del sistema métrico, y poner en práctica un conocimiento del espacio basado en la experiencia del recorrido del mismo, para así organizar el entorno de un modo no cartesiano sino fenomenológico. Se trata de poner el cuerpo a trabajar, el cuerpo como una vara de medir

---

(16) ELIASSON, Olafur en VV.AA. ENGBERG-PEDERSEN, Anna (ed.)(2012): *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia*. op. cit. p. 219.



el paisaje, para poder usarlo de referencia, en lugar del metro y el centímetro ya que son una abstracción mental externa a nosotros. De este modo, se consigue una concepción del paisaje basada en el viaje, que esta mediada por la experiencia de la profundidad y el movimiento de la persona que viaja. Dice al respecto, el propio Eliasson, *viajar significa aplicar profundidad a un espacio*. El artista pone de manifiesto las diferencias experienciales que existen entre la mirada estática hacia el paisaje y la quietud frente al territorio de la estrategia tradicional –procedente del lenguaje de la pintura–, y el movimiento por el territorio y la experiencia sensorial del cuerpo en el paisaje de la estrategia contemporánea –procedente del lenguaje espacial de su propia práctica artística–.

A través del movimiento y de la velocidad a la que se mueve el cuerpo en el paisaje, la memoria de la distancia cubierta y el paisaje observado, se activa y convierte en el sistema de medición del territorio, se convierte en la medida de referencia del espacio. La medida del espacio queda entonces interiorizada por el tiempo. En este sentido, junto con la preocupación por la experiencia espacial, las obras de este apartado ponen de relieve el interés de Eliasson por trabajar los conceptos espacio y tiempo de manera conjunta e indisoluble.

*La obra también superpone órdenes temporales en apariencia contradictorios: el tiempo geológico se acentúa con el tiempo vivido que se dedica a la tarea de llevar a cabo la obra, y aún más con el tiempo hecho literal y físicamente presente a través de la gran escala de la obra de arte una vez instalada, que es cuando la duración adquiere un volumen concreto.* <sup>(17)</sup>

Cabe recalcar aquí para terminar, que Eliasson presenta los resultados visuales de estos viajes de exploración sobre la experiencia del espacio/tiempo en la naturaleza bajo el formato de serie fotográfica –*Mi (tristemente mudo) archivo de fotografías*, llama a sus series el artista <sup>(18)</sup>–. *Cartographic Series IV*, 2007; *The Aerial River Series*, 2000; *The Fault Series*, 2001, o *The Jokla Series*, 1998-04, son buenos ejemplos de obras presentadas en formato de serie. Y, más allá de ser un mero recurso formal, a través de la “secuencia” de imágenes en serie, el artista incluye en el paisaje estático representado –propio de la congelación del instante de la fotografía– la idea del paso del tiempo. En cierto modo, podrían interpretarse –algunas de estas series– como una secuencia temporal de fotogramas procedentes de un acontecimiento efímero concreto, ocurrido en un lugar y un momento determinados, como por ejemplo, la transformación e incidencia de la luz natural en un paisaje a lo largo del día, desde el amanecer hasta el ocaso, en la serie *The Donadalur Daylight Series (North)*, 2006 o *The Morning Small Cloud Series*, 2006. El uso de la serie es una estrategia de representación del artista del paradigma espacio-temporal en el entorno natural primigenio; la serie como modo sistemático de observar el paisaje, a través de estudios metodológicos para organizar y racionalizar el fenómeno natural.

---

(17) GRYNSZTEJN, Madeleine en ELIASSON, Olafur & MILLÁ, Martina (2008): *La naturaleza de las cosas*. Girona, Fundación Joan Miró & Fundación Caixa Girona. p. 122.

(18) ELIASSON, Olafur (2012): “Tu ahora gravitatorio” en *Leer es respirar*. op. cit. p. 161.

### 3.4. *The New York City Waterfall, 2008; Reversed Waterfall, 1998; Vortex, 1998; Wave Machine, 1995; The Inventive Velocity, 1998.*

*¿Cómo nos relacionamos con el agua? ¿Cómo influye la presencia de un río en nuestra forma de movernos por la ciudad? Con *The New York City Waterfalls*, 2008, intenté plantear estas y otras cuestiones. Cuando el agua fluye por el East River que separa Manhattan de Brooklyn, tendemos a verlo como una simple superficie enmarcada por unos frentes fluviales urbanos neutros. Al elevar el agua en cuatro cataratas, mi objetivo era amplificar su presencia física y tangible al tiempo que exponía las dinámicas de las fuerzas naturales, como la gravedad, el viento y la luz del Sol. Al mirar una catarata, se aprecia el tiempo que tarda el agua en caer e, implícitamente, se experimenta la distancia que existe entre uno mismo y el agua. [...] Yo sostendría que una catarata vuelve explícita la producción del espacio, y en contra del icónico perfil de Nueva York, donde además, se hace un especial énfasis en sus cualidades similares a una imagen.* <sup>(19)</sup>

La intervención pública *site-specific* *The New York City Waterfalls*, realizada por Eliasson en las orillas del East River de Nueva York, persigue objetivos muy similares a los que propone en muchas otras obras –como en *Green River*, otra obra que más adelante comentaremos–: reflexión sobre el entorno inmediato de la obra –el paisaje urbano de una ciudad cosificada por la industria del turismo– e incitación a la acción e implicación del ciudadano con su contexto físico y cultural –provocando la reacción sobre el estado del paisaje urbano y la pertinencia del uso de los entornos urbanos o naturales para fines artísticos–. El proyecto constaba de cuatro cascadas artificiales de escala monumental –de entre 30 y 40 metros de altura– colocadas en lugares estratégicos del histórico puerto de Nueva York: en la base del puente de Brooklyn, en los muelles de Brooklyn, en el Bajo Manhattan, y en la costa Norte de Governors Island.

Eliasson elige a conciencia la zona donde ubicar su intervención, ya que este enclave ha sido históricamente la puerta de entrada a los Estados Unidos, durante casi cuatro siglos. Allí, conviven historia y contemporaneidad en el ambiente natural que proporciona las orillas del East River. El visitante de *The New York City Waterfalls* –bien haga el recorrido en barco o paseando por la orillas del río– tiene la posibilidad de verse inmerso en un paisaje fluvial donde confluyen el entorno urbano, industrial y comercial de la ciudad de Nueva York. Se trata de un proyecto de arte público de gran impacto visual, en el que la obra se introduce en medio de un denso tejido social, ambiental y político en pleno corazón de la ciudad. Estos extraños dispositivos –aparentemente ajenos a la población y su entorno– como son las cataratas artificiales de Eliasson, proporcionan a la gente la posibilidad de reconsiderar su relación con los alrededores espectaculares de la ciudad contemporánea por antonomasia, pero, también, la posibilidad de crear una relación entre el sujeto y su comunidad, a través de la idea de que el arte es capaz de crear experiencias individuales pero destinadas a mejorar un sentido nuevo y comprometido de colectividad.

*The New York City Waterfalls* precisa un proceso de producción de gran envergadura –solamente su fase de gestación supuso más de tres años de trabajo para el Studio Olafur Eliasson– donde deben resolverse no solo cuestiones que tienen que ver con la propia pro-

---

(19) ELIASSON, Olafur (2012): “Encuentros de fricción” en, *Íbidem*, pp. 108-109.

ducción técnico-artística –que eran complejas de resolver– sino también las cuestiones políticas y económicas de un proyecto de arte público enclavado en el corazón de una ciudad como Nueva York. Esta labor se llevó a cabo entre el equipo del artista en Berlín (más de treinta personas) y la reputada fundación sin ánimo de lucro Public Art Fund<sup>(20)</sup> –quien consiguió involucrar política y económicamente al ayuntamiento de la ciudad–, trabajando en asociación con Tishman Construction Corporation, quien contrató a un equipo de casi 200 profesionales entre personal de diseño, ingeniería y construcción. El sistema y materiales de construcción utilizados por el artista y los técnicos son bastante elementales: andamios para la columna vertebral de soporte de las cataratas, y bombas que recogían el agua desde unas piscinas instaladas en el fondo del East River y la transportaban hasta unos filtros colocados en la parte superior de cada estructura para dejarla caer de nuevo al río. El proyecto técnicamente se diseñó de un modo ecológico y sostenible. Se protegieron la fauna y la flora del entorno tanto interior como exterior del río, la energía necesaria para poner en marcha las cataratas artificiales era proporcionada por la propia maquinaria hidráulica de la instalación; y, tras la exhibición del proyecto, todos los elementos de la obra (andamios, bombas, mangueras, etc.) –de un coste muy elevado teniendo en cuenta los presupuestos que se destinan a la producción de este tipo de proyectos de arte público, incluso en un contexto favorable y de gran tradición al respecto como es la ciudad de Nueva York<sup>(21)</sup>– eran reciclados para futuros proyectos.

En cualquier caso, dejando de lado los apabullantes datos de este espectacular proyecto, lo que realmente nos interesa señalar es el modo en que el artista formaliza su peculiar representación del paisaje urbano contemporáneo. Eliasson pone en práctica una estrategia artística que trasciende la mera ocupación física de una intervención de arte público *site-specific* para instalarse directamente en la consciencia del ciudadano. Se trata de *hacer paisajes (urbanos) reales*, tal y como nos lo explica en su libro de escritos<sup>(22)</sup>. A través de un despliegue tecnológico de complejos mecanismos y engranajes, el artista nos propone una máquina de simulación del fenómeno natural como único modo posible de representación paisajística. El artista pretende derribar la idea de que el arte sólo es capaz –o sirve– para

---

(20) La fundación sin ánimo de lucro Public Art Fund posee una notable reputación a nivel internacional por la creación y producción de proyectos de arte público desde los años setenta. Doris C. Freedman (1928-1981) su fundadora, ejerció en los años setenta cargos públicos relevantes como la dirección del Consejo de las Artes Públicas de Nueva York. Bajo su liderazgo, el gobierno de la ciudad desarrolló programas que exploraban –allá por los comienzos de la práctica artística fuera de los muros del museo como arte público– el potencial del arte para convertirse en un aspecto integral de los espacios públicos urbanos. En 1977, fundó de un modo independiente a la institución pública la Public Art Fund. Desde su creación, el “Fondo de arte público” ha presentado más de cuatrocientos exposiciones y proyectos de artistas a lo largo de la ciudad de Nueva York, por lo que ha de ser considerada como agente clave en el desarrollo de la historia del arte, y en concreto, en el modo de concebir el arte público en relación con el cambio de paradigma del arte contemporáneo en la posmodernidad.

(21) Hemos desarrollado anteriormente con detalle en nuestra investigación el origen y evolución del denominado “Arte público” visto desde la panorámica del contexto americano, pero nos gustaría añadir aquí dos referencias interesantes –antes no mencionadas– para profundizar sobre la visión que se tiene del mismo dentro de nuestro contexto cultural europeo. Se trata del texto *Arte público y espacio político*, del filósofo español Félix Duque, sobre el papel del arte actual en el espacio público contemporáneo. Este ensayo es una especie de homenaje al texto –recientemente publicado en España– de Martin Heidegger: *El arte y el espacio* que escribió el filósofo alemán a raíz de una colaboración artística estrecha con el artista vasco Eduardo Chillida. Véase: HEIDEGGER, Martin (1969): *El arte y el espacio*. Barcelona, Herder, 2009. En *Arte público y espacio político* Félix Duque se propone dismantelar la actitud del hombre urbano frente al paisaje industrial, los cambios del espacio en el urbanismo contemporáneo y la planificación política del espacio público. Véase: DUQUE, Félix (2001): *Arte público y espacio político*. Madrid, Akal.

(22) ELIASSON, Olafur (2012): *Leer es respirar. op. cit.* p. 104.

crear imágenes planas –iconos– y defiende un arte capaz de producir espacio, *una catarata vuelve explícita la producción del espacio, y en contra del icónico perfil de Nueva York*, nos decía el artista en la cita anterior. La máquina, la tecnología procedente de la investigación científica, sustituye a la imagen estática propia de la tradición artística pictórica de paisaje.

Desde el inicio de su trayectoria, Eliasson resuelve muchas de sus obras con la creación de máquinas y dispositivos con básicos mecanismos tecnológicos. *The New York City Waterfalls* es fruto de una década de investigación artística en torno a la idea del uso del dispositivo tecnológico como representación del espacio, y una síntesis brillante de las expectativas generadas tras el desarrollo de distintas exposiciones, llevadas a cabo por el mundo entero, en torno a la idea de la máquina-catarata con título genérico *Waterfalls* (1998-08). Desde comienzos de la década de los noventa, Eliasson investiga en profundidad las distintas estrategias que la ciencia y la tecnología –desde el ámbito teórico y simbólico, no desde la tecnociencia<sup>(23)</sup>– ha puesto en práctica a lo largo de la historia de la humanidad como medio de reflexión sobre el espacio circundante, como una salida plástica libre y abstracta de reflexión sobre el mundo contemporáneo.

Las obras *Reversed Waterfall*, 1998; *Vortex*, 1998; *Wave Machine*, 1995; *The Inventive Velocity*, 1998, son solo algunos ejemplos de máquinas paisajísticas. En concreto *Reversed Waterfall* proponía –diez años antes del proyecto de Nueva York– la visión de una catarata artificial con el flujo gravitacional natural invertido. Esta obra proporciona al espectador la extraña sensación de verse delante de un acontecimiento antigravitatorio, ya que el fluido se revela contra la fuerza de gravedad mediante una bomba de agua que lo arroja hacia arriba. En esta ocasión, a diferencia del resto de versiones de la obra *Waterfalls*, la catarata estaba compuesta por una serie de cubas desde donde el agua salta sorprendentemente hacia arriba en vez de hacia abajo como era de esperar. Eliasson ha construido otras versiones de catarata artificial, tanto en espacios interiores como exteriores, con la corriente en sentido natural o invertido, en formato de salto de agua individual o con múltiples niveles de caída del agua. La catarata, cascada o el salto de agua introducen al espectador en un imaginario –no exclusivo de la estética del Romanticismo– con el que es fácil que se esta-

---

(23) No creemos adecuado el uso del neologismo “tecnociencia”, para hablar de la práctica artística de Eliasson, ya que este término posee unas connotaciones culturales que van más allá del uso abreviativo –originalmente utilizado por Bruno Latour en los años ochenta– para expresar la relación entre “tecnología” y “ciencia” en un único vocablo, y que poco tienen que ver con el discurso del artista. El término tecnociencia, acuñado con demasiada ambigüedad en las últimas décadas para designar la práctica científica contemporánea, representa, en realidad, un modo de generar conocimiento e investigar radicalmente distinto a la tradición científica occidental del idealismo humanista, que tiene más que ver con la influencia del ámbito de lo político en nuestras vidas y la presión económica de la bolsa y los mercados, que el avance del propio conocimiento científico en sí mismo. La industrialización –y como consecuencia– la mercantilización del conocimiento científico –por parte del sistema capitalista, sobre todo desde la Segunda Guerra Mundial– ha provocado un cambio radical en nuestro modo de entender la relación de la ciencia y la tecnología. Hoy, en los albores del siglo XXI, la práctica científica y sus metodologías –que no, sus teorías y objetivos– han establecido una imbricación indisoluble con la tecnología, transformando, a la par y como consecuencia, nuestro sistema de valores sobre la producción de conocimiento científico. En contra de la visión tecnócrata, Eliasson reflexiona dentro del ámbito de lo simbólico, de las teorías y la filosofía de la ciencia, en definitiva, sobre las generalizaciones simbólicas del conocimiento científico: el lenguaje matemático, el *quasi brick*, el modo de formalizar los fenómenos físicos, las convenciones de la geometría, etc. Por el contrario, la tecnociencia como “fuerza productiva” se centra en los “indicadores” de ciencia y tecnología I+D+I (innovación, desarrollo e investigación): aquellos que miden el nivel de desarrollo de la sociedad de la información, la capacidad de fabricación de objetos tecnocientíficos de un país, los protocolos que hay que cubrir para presentar un proyecto científico, los gastos de gestión, etc. Véase: ECHEVERRÍA, Javier (2003): *La revolución tecnocientífica*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.



La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

*Reversed Waterfall,*  
Olafur Eliasson, 1998.  
Vista de la obra en  
Neugerriemschneider, en  
Berlín, 1998.



blezca una relación de empatía “primigenia” entre el ser humano y el fenómeno natural. Hablamos de esa “conexión universal” que todo ser humano siente delante de la corriente marina, las olas, los saltos fluviales, etc., donde el sonido y la visión del transcurrir del agua despiertan nuestros sentidos produciéndonos la inevitable hipnosis. El aspecto, el sonido y el ritmo que proporciona la relación directa con un salto de agua, sea de procedencia natural o no, genera sensaciones en el usuario de la obra que no se producen, desde luego, ante una representación bidimensional no sonora. Los elementos de construcción de la obra (andamios, bombas, engranajes, mangueras) completamente a la vista del espectador permiten comprender el mecanismo subyacente del fenómeno ante el que se encuentra. Al igual que sucede en *The Weather Project*, la revelación del “truco” o el “artificio” no resta a la obra el potencial atrayente y cautivador del fenómeno –ahora a la vista, y asimilado como producción cultural– ante el que se encuentra el espectador.

*Vortex*, *Wave Machine* y *The Inventive Velocity* son otros ejemplos de máquinas generadoras de fuerzas y energías expuestas a la vista del público –en estos casos en el interior de las salas del museo–. El artista nos presenta estos artefactos fabricados expresamente para reproducir a la perfección –de un modo irónicamente hiperrealista– la naturaleza y sus fenómenos: piscinas alargadas con pequeños motores activando olas en *Wave Machine*, cubas que generan la fuerza centrípeta de un remolino de agua a gran velocidad en *Vortex* y *The Inventive Velocity*, bombas que pulverizan agua como si fuera lluvia en *Beauty*. El artista experimenta cómo afectan las fuerzas y energías de la física a la materia: la gravitación, la fuerza centrípeta, la fricción, la vibración, las ondas, etc. En todas estas obras, el artista pone en funcionamiento las experimentaciones propias de las ciencias y sus tecnologías, sobre todo aquellas que –desde Descartes– consideran lo existente (la materia) como susceptible de ser visto –o convertido– como un artefacto.

La historia de la ciencia nos revela la paulatina desaparición del rango ontológico de la “naturaleza” –ahora considerada literalmente “superficial”– para pasar a ser “tierra”. El espacio donde poner en práctica un experimento de ingentes dimensiones –el capitalismo– que considera este planeta como un conjunto inagotable de recursos a disposición del hombre libre que, “responsable” de sus actos se ve liberado, desde entonces, del dualismo ético-espacial religioso del cielo y el infierno. Los grandes científicos de la historia, como excelentes inventores de instrumentos y máquinas para comprobar sus teorías científicas, son los que ilustran las obras de Eliasson. El artista pretende –a través de estas máquinas– poner en duda la imagen idealizada que poseemos del espacio y, por ende, del mundo en una imagen estereotipada nada casual: la imagen racionalista del globo terráqueo de perfecta forma esférica surcada por meridianos y paralelos. Según esta imagen del mundo racionalizada –y siguiendo a Martin Heidegger y, tras él, Félix Duque– la Edad Moderna estaría metafísicamente regida por seis fenómenos esenciales: la ciencia, la técnica maquinista, la ubicación del arte en el campo de la estética, la concepción de la ética y la política como cultura, y la destrucción de la visión divina del mundo, cruzados transversalmente todos ellos por el fenómeno y factor esencial: el capitalismo. Bien, pues todos ellos, se ven reflejados –también transversalmente de algún modo– en las múltiples superficies cristalinas de la obra de nuestro artista.

*Galileo y Newton, Hooke y Boyle –entre muchos otros– utilizan y hasta construyen instrumentos precisos de medida, no para verificar teorías establecidas “a priori”, especulativamente, sino para engendrar teorías y construir fenómenos: la máquina, polivalente instrumento de instrumentos, separa aún más*

*al hombre de su entorno (¡ahora es cuando puede ser considerado el mundo como eso: un entorno o “mundo alrededor”, “Umwelt”). Con ello cae la diferencia clásica y medieval (tan plásticamente expresada en Chartres) entre la “vita activa” y la “contemplativa”: no hay más vida que la “productiva”. [...] El hombre moderno, al tanto ya del mundo, lo rehace y deshace continuamente, por arbitrio pero según razón. Eso es lo que exigía Kant: seguir un metódico programa bien definido y tendente a eliminar toda materialidad, o sea toda opacidad e indisponibilidad por parte de la naturaleza cada vez más vejada y doblegada, hasta que al final, asintóticamente, la ciencia (“systema doctrinalis”) coincida sin resto con un mundo enteramente convertido en artefacto (“systema naturalis”): la teoría, fundida enteramente con la práctica. Tal la tecnociencia actual.* <sup>(24)</sup>

### **3.5. *Camera Obscura for the Sky*, 1999; *Dream House*, 2007; *La situazione antispettiva*, 2003.**

Uno de los rasgos indiscutibles de la obra de Eliasson es la capacidad de convertir en dispositivo artístico cualquier objeto, fenómeno o mecanismo propio de otras áreas de investigación o disciplinas –en este sentido podríamos aludir a la transdisciplinariedad de su obra–, pero, además –para la producción de sus proyectos– necesita la coordinación entre tecnologías y métodos por lo que sus obras resultan, a la par, de factura multidisciplinar. Al mismo tiempo, en lo transdisciplinar y lo multidisciplinar, en la producción de Eliasson, vemos un interés por la reactualización de tecnologías de otro tiempo lo que convierte a sus obras en mecanismos atemporales –esto supone la actualización del tiempo histórico de tal modo que mecanismos propios del siglo XVI (como este que nos ocupa) se actualizan en el siglo XXI sin fisuras ni contradicciones, del mismo modo, que nos presenta proyectos solo posibles desde un punto de vista futurista porque se adelantan a su tiempo.

*Camera Obscura for the Sky* es una obra transdisciplinar en cuanto a sus intereses, multidisciplinar en cuanto a su producción y atemporal en cuanto a sus preocupaciones –todavía hoy, tras diez siglos de experimentaciones ópticas, la *camera obscura* nos sigue resultando un mecanismo válido de experimentación visual tremendamente evocador y sugerente–. Descubierta en el siglo XI, la “cámara oscura” es un dispositivo óptico de sencillo mecanismo que consiste en un pequeño agujero en la pared de un cuarto oscuro que permite el paso de la luz, lo que produce una proyección de una imagen invertida y reflejada de la vista exterior. Eliasson ha realizado, a lo largo de los años, varias versiones de esta obra desde la primera producida en 1999 pero, bajo nuestro punto de vista, la versión más impactante –por su ambigüedad y sutileza– la presentó en la Bienal de Venecia, en 2003, en el Pabellón de Dinamarca. En aquella ocasión, en la sala contigua a *Camera Obscura for the Sky*, el artista presentó otra obra también interesante desde la investigación de la óptica, *La situazione antispettiva*, ya que trabaja de un modo similar la distorsión de la perspectiva y los mecanismos de visión del ser humano desplazados, distorsionados o multiplicados. En Venecia, con *Camera Obscura for the Sky*, el artista desplegaba un mecanismo óptico en el techo del pabellón que proyectaba a través de un espejo y una lente –a modo de periscopio– la imagen de los árboles de los *Giardini* y el cielo exterior, sobre una superficie circular dispuesta horizontalmente en el interior de una sala a oscuras. El efecto era extraño para el espectador porque no era capaz de averiguar de dónde venía aquella imagen –el seudoperiscopio del

---

(24) DUQUE, Félix (2001): *Arte público y espacio político. op. cit.* pp. 41-42.



techo solo era visible desde el exterior— ni cómo estaba producida. El efecto visual resultaba aún más cautivador cuando el viento movía las ramas de los árboles en el exterior, y dentro —en el interior expositivo—, la imagen se nos mostraba en sutiles movimientos y poéticos desenfoques. En definitiva, la obra es todo un alarde técnico-simbólico de Eliasson al producir el desplazamiento de la visión del espectador, así como su reflexión, hacia el propio acto de ver y sus mecanismos. El artista ha realizado una versión, con visión de 360° en una casa de Noruega en 2000, y, en 2004, otra instalada en un camarote de un barco que cruzaba el río Danubio con un mecanismo similar panorámico, pero más elaborado —con tres espejos a modo de doble periscopio— lo que proporcionaba una imagen doble a modo de díptico.

La obra *Dream House* se encuentra dentro de este marco de investigación, aunque en esta ocasión no se trata de una habitación o habitáculo muy grande sino de una especie de aparato adaptado al tamaño de un cuerpo humano. La distorsión de la visión del espectador se consigue, ahora, introduciéndole dentro de un dispositivo para obligarle a que vea la realidad a través de quince formas piramidales truncadas a un armazón icosaédrico. El artista ubica esta obra en el espacio público para que el espectador —ahora debiéramos decir “usuario” como hace Eliasson— tenga acceso a ver transformada su realidad cotidiana: calles, casas, coches, peatones. Cada pirámide tiene una lente acoplada en el extremo estrecho y una pantalla de proyección en el punto amplio en el que entra en contacto con el armazón. Cuando el “usuario” se introduce “dentro” —literalmente— de *Dream House* ve quince pequeñas pantallas alrededor de su cabeza, donde se proyectan distintas vistas in-

*Camera Obscura for the Sky*

Olafur Eliasson, 2003.

Vista de la obra en una de las salas del pabellón danés, en la Bienal de Venecia, en 2003.





vertidas de los alrededores del espacio en el que se encuentra. De nuevo, el espectador experimenta la visualización distorsionada de la realidad bajo parámetros ópticos, científicamente experimentados, pero a través de una formalización estética y de gran belleza, lo que la acerca más al imaginario onírico y subjetivo del campo de lo especulativo, que al real y objetivo propio de la ciencia racionalista.

La obra *La situazione antispettiva* comprende doscientos cincuenta conos poligonales de acero inoxidable con sus superficies pulidas. Desde fuera, la estructura de nervaduras triangulares, los pernos y el acero sin tratar, quedan expuestos y sólo se ofrece a los espectadores algunos resquicios del interior caleidoscópico a través de los extremos truncados de los conos hexagonales. Al espacio elipsoidal elevado se entra por un corto tramo de escaleras. Una vez dentro, el espectador se encuentra encima de un pasillo enrejado metálico que le permite ver 360°, incluido el suelo que se vuelve especular. En este espacio facetado, los espectadores se enfrentan a una estancia con un número infinito de planos, reflejos múltiples y fragmentados. El interior caleidoscópico e interminablemente espejado presenta un lugar absolutamente extraño —donde verse a uno mismo reflejado— que difiere completamente del mundo real.

*El extrañamiento no hace más que ponernos alerta para que nos percatemos del papel que desempeñamos como espectadores, tanto de una pieza artística como de una institución museística, para que seamos conscientes de que somos actores, mediadores y coproductores de las obras. Las obras son capaces de provocar en nosotros una nueva visión del mundo, despiertan emociones de diversa índole que animan a la exploración del discurso artístico. No se trata solo de mirar las obras, sino de dejar que te rodeen, que te envuelvan para pasar a formar parte de ellas, de una forma pasiva o activa, según nuestras capacidades de observación y reflexión.* <sup>(25)</sup>

### **3.6. Your Atmospheric Colour Atlas, 2009; Your Rainbow Panorama, 2006-11; Beauty, 1993.**

*Your Atmospheric Colour Atlas*, expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo de Kanazawa, en 2009, posee dos de los rasgos característicos de nuestro caso de estudio: la densa niebla y la luz artificial coloreada como protagonistas de la obra y vehículos de concienciación del espacio. En este caso, los bancos de niebla artificial cambian de color del rojo, al verde o al azul. Los tres colores aditivos son emitidos desde cientos de luces fluorescentes que se instalan en el techo provocando indirectamente una escala de medición del espacio. La obra crea una atmósfera de colores cambiantes donde se puede percibir los límites lumínicos de los colores, las transiciones entre los colores primarios y la aparición de los secundarios, así como momentos y zonas donde el espectador percibe la luz blanca y neutra exclusivamente. Caminando a través de la densa atmósfera ilimitada, tal y como sucedía en *The Weather Project*, los visitantes están obligados a orientarse en el espacio, a través de este extraño atlas de color, sólo con los recursos que le proporcionan sus propias intuiciones.

---

(25) PUENTE, Moisés (2012): “Sentirse leyendo” (Prólogo) en ELIASSON, Olafur (2012): *Leer es respirar*. op. cit. p. 9.

*En su abstracción, el color tiene un enorme potencial psicológico y asociativo, y aun cuando se ha cultivado hasta el extremo, la suma de individualidad de la experiencia de los colores es igualmente extrema. Esto apunta al hecho de que el color no existe en sí mismo, sino sólo cuando lo miramos. El mero hecho de que sólo el color materializa el momento en que la luz rebota desde una superficie hasta nuestras retinas nos demuestra que, en realidad, el análisis del color tiene que ver con la capacidad de analizarnos a nosotros mismos. Que el color es una construcción que depende del individuo también queda claro cuando nos fijamos en su constancia, otro aspecto interesante de nuestra percepción del color.* <sup>(26)</sup>

Todo aquel que se haya interesado por la obra de este prolijo artista sabe que la luz es una de sus áreas de investigación principales, y a la que mayor esfuerzo ha dedicado —en el Studio Olafur Eliasson— durante toda su trayectoria plagada de obras lumínicas. Evidentemente cuando hablamos de luz, hablamos de color y todo su espectro, por lo que Eliasson ha investigado en muchas de sus obras el color en todo tipo de soportes y desde múltiples procedencias como por ejemplo en *Your Rainbow Panorama*, 2006-11. Pero, cuando el artista utiliza la luz y el color en sus obras, atiende también a otros intereses que trascienden la idea de la luz como tema de la obra. Hablamos de la desmaterialización de la obra de arte que el artista consigue a través del uso de la luz como material plástico. Eliasson está interesado, desde el comienzo de su carrera, en desmaterializar el objeto artístico para dirigir el foco de atención hacia el proceso de observación en sí mismo y las técnicas de percepción, lo que le acerca —entre otras— a las teorías procedentes de las experimentaciones de la psicología de la Gestalt <sup>(27)</sup>.

*Estoy interesado en la luz desde el principio de mi carrera porque es un modo de “negociar” profundamente con las condiciones del espacio, lo que significa por un lado, que puede ser considerada como un objeto independiente (suficiente), una proyección como forma en un muro, una luz proyectada, o la iluminación general de una estancia. Esto significa que tenemos una situación donde un objeto y un fenómeno coexisten simultáneamente. No hay por tanto separación entre la transición que va del objeto al fenómeno en el espacio. En este sentido podríamos decir que el espacio y el fenómeno son uno. Este tipo de ideas son las que estaba interesado desarrollar en torno a la luz en los principios de los noventa.* <sup>(28)</sup>

---

(26) *Ibidem*, p. 54.

(27) Las teorías de la psicología de la Gestalt, surgidas en Alemania a principios del siglo pasado, han tenido una profunda influencia en todo el arte del siglo XX. Las leyes que estos primeros psicólogos detectaron en el funcionamiento de la mente humana, todavía hoy, están vigentes en su análisis originarios: los canales sensoriales de percepción y de la memoria como el pensamiento, la inteligencia y la resolución de problemas. En definitiva venían a demostrar que la imagen es una construcción del espectador, del sujeto que mira. Efectivamente el axioma: *El todo es mayor que sus partes* prevalece en la actualidad en nuestra experiencia del medio-ambiente, en donde, además de la información recibida por nuestros sentidos, tenemos la certeza de que nuestra memoria da más información al cerebro para conformar la experiencia del mundo exterior. Teorías procedentes de la Gestalt como “el movimiento aparente” o leyes enunciadas bajo el “principio de continuidad” o el de “equivalencia”, constituyen principios básicos del análisis de la percepción humana que vemos en muchas de las obras de Eliasson. Hay que tener en cuenta que las Teorías de la Gestalt provienen de la filosofía kantiana —en donde la imaginación es considerada como condición subjetiva “*a priori*”— y la fenomenología de Husserl —en donde la experiencia consciente es considerada como una experiencia basada en fenómenos y la búsqueda de la esencia de las cosas—. Y, estos espectros y esencias —aún en su inmaterialidad manifiesta— están “presentes” en las obras del artista.

(28) ELIASSON, Olafur en BROECKER, Holger (ed.).(2004): *Olafur Eliasson: Your Lighthouse. Works with Light 1991-2004*. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag Publishers. p. 45.

De estas declaraciones deducimos que el discurso del artista no es formalista, en el sentido de no perseguir intereses formales para conformar la obra. A Eliasson le interesan las formas aleatorias resultantes de fenómenos como la luz, el color, la intensidad, el movimiento, la densidad, la transición, y cómo estas son percibidas por el espectador en el espacio. Reflexionar sobre cómo el fenómeno lumínico se fusiona con el espacio en toda su variedad de formas. En este sentido, la obra *Beauty*, 1993, es un buen ejemplo, en donde el artista creaba el arcoíris a través de la iluminación de una cortina de agua pulverizada instalada en una habitación oscura. Cuando el espectador entraba en la sala –dependiendo de su posición y ángulo de visión– podía ver o no ver el arcoíris. El movimiento del visitante, la altura o el cambio de posición influían, por tanto decisivamente, en la intensidad del arcoíris y el espectro de colores que aparecían ante él, consiguiendo así la experiencia estética a través de una visión en movimiento.

El conocimiento del arcoíris –que el espectador trae consigo– está basado, como tantas otras cosas, por el conocimiento de la descomposición de la luz en los colores del espectro electromagnético –descubierto por Isaac Newton– que el ojo humano es capaz de ver. Al artista le interesa la experimentación sobre la radiación electromagnética en el rango de longitudes de onda visibles al ser humano, lo que coloquialmente se llama luz visible o simplemente luz. Le gusta jugar con los límites del espectro visible del espectador, cegándole con luces inusuales en su vida cotidiana, o mostrándole las transiciones de determinadas longitudes de onda en diferentes frecuencias e intensidades. En *The Weather Project* Eliasson utilizó luces de monofrecuencia de visión nocturna, pero en otras obras trabaja experimentando sobre las teorías ópticas de Isaac Newton, o investigando sobre cómo poner en práctica, en el contexto del arte, ciertas teorías científicas complejas y controvertidas como la Teoría de los colores de Wolfgang Goethe <sup>(29)</sup>.

Reflexiones, refracciones, inflexiones y los distintos colores de la descomposición de la luz, son los verdaderos protagonistas de las obras de Eliasson. Sin lugar a dudas, el modo en que el artista nos presenta la luz en *The Weather Project* revela que la intención del artista es mostrarla como un fenómeno natural, pero al mismo tiempo, como un campo de experimentación aparentemente “dominado” por la ciencia y sus tecnologías. En este sentido, no hay prejuicios éticos ni estéticos en llamar *Beauty* a una máquina de crear arcoíris o presentar un inmenso semicírculo de lámparas como un mecanismo solar sublime. El artista aplica los conceptos y los términos propios del arte tradicional a las nuevas prácticas artísticas. De hecho, el propio uso del título “Belleza” para designar una obra de arte contemporáneo, en determinados sectores del arte, resulta anacrónico; la belleza –uno de los grandes temas del arte a lo largo de la historia– es considerada, hoy, casi como tabú. Pero Eliasson, de profundas convicciones personales, está por encima de estas convenciones del arte contemporáneo. Su intención es entablar puentes entre los imaginarios del pasado y el presente; no tiene prejuicios en introducir el concepto de “belleza”, propio de los debates estéticos de los

---

(29) La Teoría de los colores –ensayo capital de Johann Wolfgang Von Goethe, escrito en 1810, sobre la percepción de los colores desde la fisicidad y la filosofía, más que desde la ciencia– no sólo rompe radicalmente con las teorías ópticas newtonianas de su tiempo, sino también con toda la metodología de la ilustración concerniente al reduccionismo científico. Aunque la teoría no fue bien recibida por los científicos, Goethe –considerado una de las figuras intelectuales más importantes de la Europa moderna– concluyó que su teoría del color era su mayor logro y que marcaría la historia de la ciencia de los colores, como de hecho así fue. Véase: GOETHE, Johann W. (1810): *Teoría de los colores*. Madrid, Consejo General de Arquitectura Técnica - Celeste Ediciones, 1999.



*Your Atmospheric Colour Atlas*

Olafur Eliasson, 2009.

Vista de algunos espectadores circulando por la obra en el Museo de Arte Contemporáneo de Kanazawa en el 2009.

siglos XVIII-XIX, y evocar la noción de un ideal artístico de normas y convenciones asociadas al Renacimiento y el arte de la Antigüedad. Pero entonces ¿por qué le sigue interesando a Eliasson este concepto decimonónico, hoy denostado, tan alejado en principio de sus quehaceres artísticos?

*Bueno, no me importa hacer cosas que tengan un aspecto bello o que sean seductoras, porque en mi opinión, la racionalidad y la seducción no se excluyen mutuamente. Por ejemplo, uno puede ser racional con su seducción, como *The Weather Project* o *en Beauty*. La calidad de la experiencia depende realmente de la combinación entre la representabilidad de la instalación y la persona; si la situación permite una experiencia individual no temo que la obra sea calificada como “bella”. No creo que la belleza pueda generalizarse, incluso aunque mucha gente parece sugerir precisamente eso insistiendo en un tipo de belleza que podría ser inmanente a las obras. [...] Mi concepto de belleza es diferente, está más centrado en la experiencia individual. Desde luego no estoy seguro de tener siempre éxito; quizás algunos visitantes nunca se hayan aventurado más allá del elemento espectacular inmediato de *The Weather Project*. Pero creo que a largo plazo, el compromiso, la implicación de la gente en la obra de arte dará a la belleza un carácter más*



*transparente, haciéndola más relativa y negociable. Eso es lo que quiero decir al afirmar que la obra está abierta a formas individuales de interacción con ella [...] La duración de la experiencia puede ser larga, pero se trata más de oscilar atrás y adelante entre dos posiciones: ver el arcoíris, no ver el arcoíris, ver, no ver, ver.* <sup>(30)</sup>

Parece que a Eliasson le gusta la idea de considerar a Isaac Newton como el primer hombre creador de un arcoíris artificial. Al artista le interesa del científico la capacidad de crear un fenómeno cultural, pero no solo por ello, sino por la capacidad de este fenómeno cultural en plantear más cuestiones secuencialmente. Cuando la luz se proyectó en el muro de la habitación oscura de Newton, la luz blanca dejó de ser neutra para siempre, el espectro se descompuso a través del prisma y aparecieron múltiples colores: azul, rojo, verde, amarillo y naranja. Los mismos colores que le permitieron a James Clerk Maxwell desarrollar su Teoría de las ondas electromagnéticas, a Albert Einstein las pistas suficientes para desarrollar su Teoría de la relatividad, y así sucesivamente hasta nuestros días, dando lugar en los laboratorios a teorías científicas renovadas <sup>(31)</sup>. Y toda esta secuencia de estudios científicos de los fenómenos naturales en torno a la luz y el color es el campo de investigación que recupera Eliasson para la experiencia estética y la práctica artística contemporánea.

### 3.7. *Green River*, 1998-2001; *Ice Watch*, 2014.

La intervención efímera *Green River* llevada a cabo por el artista en distintos lugares del mundo: Bremen, 1998; Moss, 1998; Islandia, 1998; Los Ángeles, 1999; Estocolmo, 2000; y Tokio, 2001; bien podría entenderse como un proyecto de arte público pero, en realidad, se encuentra dentro de un ámbito artístico más ambiguo, en palabras del propio artista: *el paisaje (urbano) real* <sup>(32)</sup>. Para la realización de la intervención, el artista vierte en los ríos de estos enclaves Uranina –un tinte verde completamente inocuo y soluble en agua de aspecto tóxico– utilizado, entre otros usos, para someter a prueba las corrientes oceánicas en investigaciones científicas. Durante unas horas, el tinte de color verde fluorescente y de fuerte reacción a la luz del Sol teñía por completo el cauce de los ríos. Intencionadamente, en ninguno de los lugares el artista advirtió sobre la realización de la intervención, por lo que el factor sorpresa en la población de cada una de aquellas ciudades –el principio de incertidumbre que tanto pone en práctica Eliasson– era un aspecto muy importante de la obra.

---

(30) ELIASSON, Olafur en VV.AA. ENGBERG-PEDERSEN, Anna (ed.)(2012): *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia. op. cit.* pp. 75-76.

(31) James Clerk Maxwell (1831-1879) fue un físico británico conocido principalmente por haber desarrollado la teoría electromagnética clásica, una de las contribuciones fundamentales del hombre moderno en la comprensión de la naturaleza. Las ecuaciones de Maxwell demostraron que la electricidad, el magnetismo y hasta la luz, son manifestaciones del mismo fenómeno: el campo electromagnético. Su trabajo sobre electromagnetismo es considerado como el segundo gran paso de la física moderna, después del primero llevado a cabo por Isaac Newton, tras él, los historiadores de la ciencia contemporánea ubican a Albert Einstein. Quienes sitúan las contribuciones a la ciencia de James Clerk Maxwell dentro de la misma magnitud que las de Isaac Newton y Albert Einstein. Véase: KAKU, Michio (1984): *Hiperespacio: una odisea científica a través de universos paralelos, distorsiones del tiempo y la décima dimensión*. Barcelona, Crítica, 2014.

(32) Dentro de los escritos de Eliasson, que recopila la editorial Gustavo Gili en colaboración con el artista, hay uno especialmente relevante para nuestra investigación titulado *Encuentros de fricción*, de 2009. En este ensayo el artista expone detalladamente su visión del arte en el contexto de la ciudad y cómo la práctica artística debe comprometerse con el contexto urbano y la comunidad que la acoge. En concreto nos interesa acudir aquí al apartado titulado *Hacer paisajes (urbanos) reales* donde el artista explica su quehacer artístico en el contexto urbano durante la producción de obras como *Green River*, 1998-01; *The New York City Waterfalls*, 2008; o *Erosion*, 1997: ELIASSON, Olafur (2012): *Leer es respirar. op. cit.* pp. 103-120.

El artista teñía el río de verde con el fin de proporcionar al paisaje urbano “profundidad” espacial. Llamaba la atención sobre un elemento natural en movimiento, el río, que hoy se ha convertido en una imagen estática de la ciudad para su mercantilización bajo el concepto capitalista de urbanismo. Pero sobre todo, el artista pretendía dar al paisaje urbano una “realidad” temporal proporcionando al ciudadano un acontecimiento no cotidiano que le hiciera reflexionar sobre su entorno. El *shock* que ocasionaba en los ciudadanos ver, de repente, su río (aparentemente) contaminado –esta era la sensación que causaba la Uranina en el agua– era lo que precisamente perseguía el artista: tensionar la vida cívica cotidiana exponiéndola a una situación límite medioambiental de gran intensidad. El reto de la obra era comprobar si la ciudad –como el lugar posmoderno por excelencia del mundo– se había alejado tanto de su propia realidad como para convertirse en pura representación.

*Mi idea era explorar si consideramos el agua un elemento dinámico de la ciudad o bien una imagen estática ¿Es real o una representación? Creo que la ciudad de Estocolmo ha sido colonizada por su propia imagen; se ha convertido en un centro urbano bonito sin capacidad de integrar el cambio y el tiempo de una forma crítica. Aunque nuestro compromiso y nuestro movimiento a través de la ciudad son siempre temporales, la ciudad ha promovido una imagen estática de sí misma: ella misma se ha convertido en una representación. De este modo, teñí el río de verde con el fin de añadir profundidad espacial y una temporalidad al lugar, para añadir realidad. Puesto que no había ninguna institución artística que presentara Green River, la incertidumbre, una parte fundamental del proyecto, se hizo más tangible. Que en realidad alguien llamara a la policía confirma el hecho de que el río no se percibía como una mera representación.* <sup>(33)</sup>

En Estocolmo, tras la intervención de Eliasson y mientras el río transcurría aparentemente contaminado por la ciudad, ocurrieron una serie de acontecimientos de gran relevancia para valorar si la obra cumplió las expectativas del artista. En aquella ocasión, hubo ciertas personas que preocupadas porque realmente creían que el río estaba contaminado –tal era la sensación de veracidad distorsionada que producía la Uranina– llamaron a la policía, y esta, para tranquilizarles les había dicho (improvisando) que el color procedía de los vertidos de una central térmica y que no eran peligrosos. Estos hechos, además de demostrar que la población sueca permanece activa y sensible a su entorno más inmediato, dicen mucho de la cultura de Suecia, que siempre es capaz de encontrar una respuesta correcta para tranquilizar a la población. En este sentido, analizadas las reacciones que tuvieron lugar en la capital sueca, *Green River* se revela como un dispositivo de reflexión crítico tremendamente útil y comprometido con la sociedad y, por tanto, con la función del arte en sí mismo. La obra concebida como un objeto “estable” desaparece completamente para convertirse en un “lugar” –literalmente, entendido como un entorno físico cotidiano–, un sistema experimental donde el espectador, ahora usuario y ciudadano a un mismo tiempo, piensa, experimenta y actúa en reacción al mismo.

Por tanto, debemos incluir a *Green River* dentro de aquellas estrategias artísticas que ponen a prueba los límites de la producción artística, la inmaterialización de la obra de arte, la práctica del arte público y la renovación de la relación sujeto/objeto en el arte; y que, al mismo tiempo, trascienden el ámbito de lo meramente plástico para pasar a generar un

---

(33) *Ibidem*, p. 108.

discurso político y ético donde la obra de arte llevada a cabo en la “naturaleza” (urbana o no) es sensible al nefasto comportamiento de la sociedad contemporánea frente al impacto medioambiental de la industrialización descontrolada propia del siglo XXI.

La obra *Ice Watch* –realizada en colaboración con el geólogo Minik Rosing– se inserta en este contexto de reflexión ético-política, ya que ha sido producida por el artista en Copenhague en otoño de 2014, con motivo de la publicación del quinto informe de evaluación del IPCC de la ONU sobre el cambio climático <sup>(34)</sup>. En esta ocasión, Eliasson se traslada a un glaciar de Groenlandia para recoger a mar abierto doce bloques de hielo que flotan a la deriva. Una vez capturados, transporta los fragmentos de más de cien toneladas de peso <sup>(35)</sup> a la plaza del ayuntamiento de Copenhague en Dinamarca, donde son colocados a la intemperie, en circunferencia conforme a la disposición de los hitos horarios de un reloj. Estos doce bloques de hielo glaciar se encuentran en la plaza pública al alcance de los ciudadanos –hasta su completa fusión natural– para ser observados, tocados o incluso escuchados en su propio deshielo. El artista utiliza el hielo glaciar como una especie de *object trouvé* actualizado, un extraño *ready-made* contemporáneo fruto del señalamiento del entorno natural virgen y desplazamiento a la civilización (entorno cultural) de aquella congelada sustancia primigenia fabricada por el tiempo geológico.

El *shock* que provoca *Ice Watch* entre el sujeto –ciudadano ecoconsciente del siglo XXI– y el objeto –hielo glaciar milenario derritiéndose– es fuerte y hasta violento a pesar de su aparente sencillez. Es una especie de despertar físico e intelectual sobre una realidad ineludible para nuestra sociedad: el cambio climático como un hecho, ya imparable y en proceso, consensuado por la comunidad internacional y demostrado científicamente. La obra proporciona al espectador (desde la estrategia del arte público) –al igual que hacía *Green River*– el *shock* de presenciar, de un modo directo y en tiempo real, la pérdida de algo que nuestra sociedad –hoy más consciente que nunca sobre las consecuencias de nuestra acción en la Tierra– tiene por esencial para la calidad de vida presente y futura en nuestro planeta. *Ice Watch* nos posiciona ante una cruda realidad: las temperaturas están subiendo, el hielo se está derritiendo y el nivel del mar está subiendo. Desde los sentidos, nos ofrece –como siempre hace el artista– una experiencia estética basada en lo empírico y lo sensorial. Superado el impacto visual de ver aquellos extraños bloques en una plaza pública, la obra nos ofrece una experimentación sensorial que pasa por lo táctil, al tocar el hielo en su proceso de deshielo, y auditivo, al acercarnos al mismo y ser capaces de escuchar el crujido de los bloques en su proceso de desintegración. En este sentido *Ice Watch* aporta –más

---

(34) El IPCC (en castellano, Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático) se creó en 1988 con la finalidad de proporcionar evaluaciones integrales del estado de los conocimientos científicos, técnicos y socioeconómicos sobre el cambio climático, sus causas, posibles repercusiones y estrategias de respuesta en el mundo a nivel global. El IPCC ha publicado de momento cuatro informes de evaluación, que se pueden consultar en el apartado de Publicaciones de su página web. En Otoño de 2014, Eliasson colaboró con esta organización mediante la realización de la obra *Ice Watch*, mientras el IPCC presentaba a la comunidad internacional en Copenhague su quinto informe. El día de la presentación al mundo científico intergubernamental de este quinto informe, el artista inauguró la obra en la plaza del ayuntamiento de la capital danesa. Se puede obtener más información e imágenes sobre este evento en la web que el artista ha realizado en exclusiva para este proyecto, donde se ven todos los asistentes del congreso internacional junto con el artista y más ciudadanos delante de la obra *Ice Watch*. Véase: <http://www.ipcc.ch> (consultada en Febrero de 2015).

(35) La cifra de cien toneladas de peso del hielo recogido no es aleatoria sino profundamente simbólica. Eliasson quiso transportar a la ciudad, exactamente, la misma cantidad de peso que corresponde al hielo –que los científicos han calculado– se deshace, diariamente, en Groenlandia desde hace años.

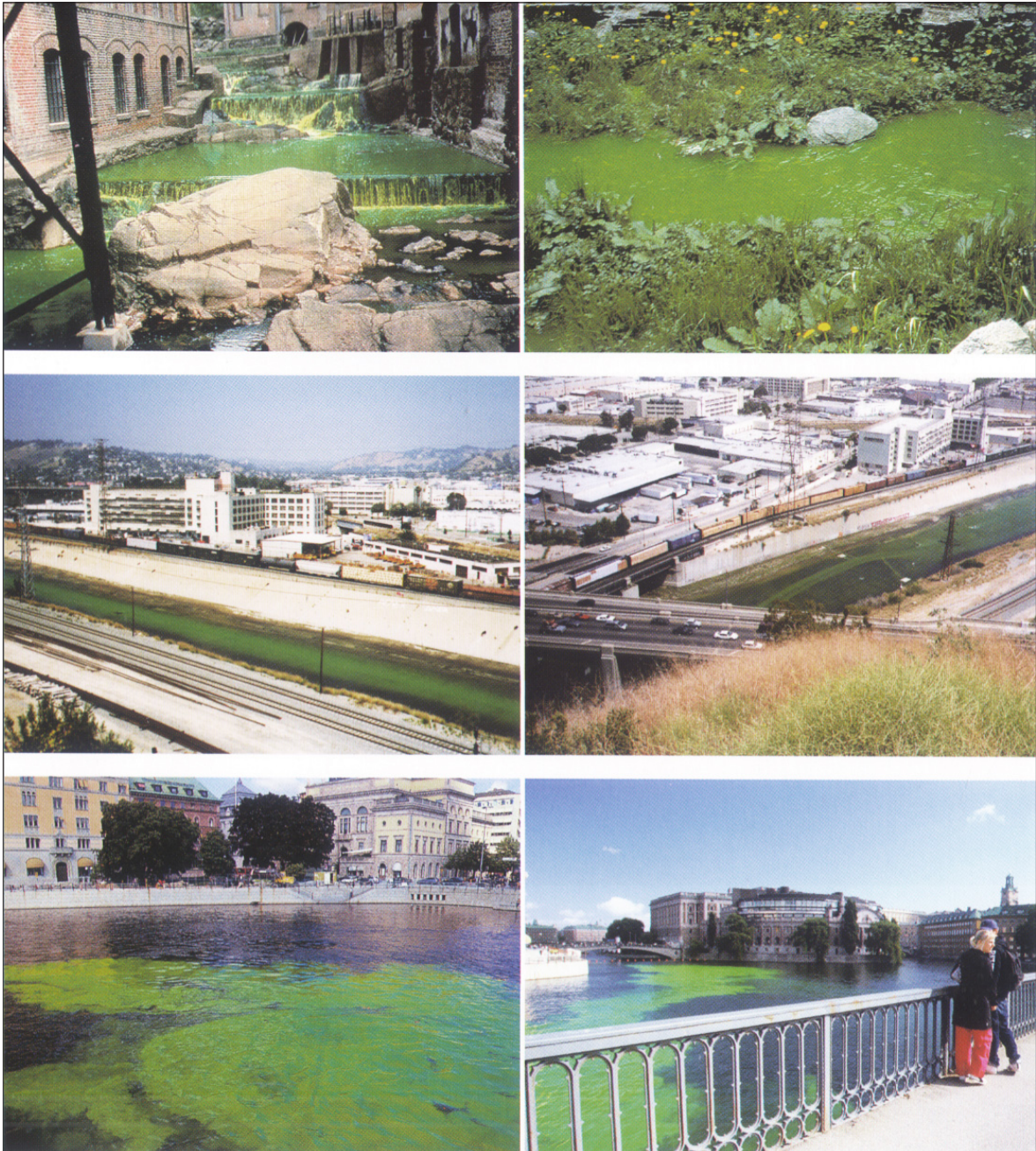


allá del discurso ético-político o ambiental— una contribución sensorial al debate del cambio climático, una profundización al interior del ciudadano a través del “yo corpóreo” para remover su conciencia más allá de su ser racional. El cuerpo del espectador, en su cercanía al bloque glaciar, se encuentra delante de las consecuencias de sus propias acciones, como si se le estuviera haciendo responsable, allí mismo, de los efectos del cambio climático. Al observar y poder palpar el deshielo glaciar el problema deviene tangible, igual que ocurría con la visión del río contaminado de Uranina en *Green River*.

*Green River*

Olafur Eliasson, 1998-2001.

Vistas de algunas de las ciudades intervenidas,  
(en díptico, de arriba abajo): Moss, Noruega;  
Los Ángeles, EEUU; Estocolmo, Suiza.





La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

*The Weather Project*

Olafur Eliasson, 2003.

Vista general de la instalación desde la rampa de  
entrada de la nave de turbinas de la Tate Modern  
de Londres.



#### 4. Interpretaciones derivadas de la estrategia de Olafur Eliasson.

En el apartado anterior, hemos establecido las conexiones pertinentes (conceptuales y formales) entre nuestro caso de estudio *The Weather Project* y algunas otras obras de la producción del propio Olafur Eliasson. En este apartado, expondremos algunos de los temas o áreas de investigación que nos sugiere la obra, y que explican, de un modo panorámico, la estrategia general del artista *Entre las ciencias y la fenomenología*. Esta estrategia está dirigida, como veremos, a considerar al espectador y su experiencia –es decir al sujeto con mente y sentidos– como parte de una obra de arte que es capaz, en su nueva condición, de generar nuevas realidades espacio-temporales. Las obras de Eliasson median con el cuerpo fenomenológico para despertarle y hacerle consciente de la necesidad “urgente” de adquirir su propio compromiso con la sociedad, a través de su implicación con un arte “útil” para la producción –entre todos y en comunidad– de un nuevo espacio social. <sup>(36)</sup>

La posmodernidad o la “no-posmodernidad” que nos propone Bruno Latour <sup>(37)</sup> –de la que es seguidor en cierto modo Eliasson– rechaza la idea del canon preestablecido para pasar a la acción, y promueve la arriesgada e inestable experimentación. Nuestro compromiso frente al arte de nuestro tiempo, como un medio experimental de conocimiento tan válido como cualquier otro, nos obliga a todos –artistas, historiadores, críticos, investigadores académicos–

---

(36) Eliasson entiende el papel del artista en la sociedad como un mecanismo de activación de conciencias sensibles, sociales y políticas. Sus obras se muestran como dispositivos de reflexión y negociación con el tiempo y el espacio que se está experimentando delante de las mismas. La idea de fricción y negociación –conectada con el ámbito de lo político y lo social en un contexto democrático– aparecen para forzar al espectador al diálogo con el entorno que le rodea –obra de arte, ciudad, naturaleza, etc.– donde el compromiso y las reflexiones críticas sean un fin en sí mismas. De este modo la obra de arte para Eliasson se convierte en inestable, incierta, fluctuante y tremendamente sensible a las subjetividades del espectador y el contexto en el que se “utiliza”. De algún modo, el artista traslada la responsabilidad hacia el usuario de la obra de arte, ya que el espectador –que siente, experimenta y piensa– coproduce la obra a través de sus percepciones y expectativas. El compromiso político y social –que la obra de arte debe de proyectar– es un tema que Eliasson ha trabajado constantemente a lo largo de su carrera, pero sobre todo en los últimos años. El artista ha desarrollado al respecto una teoría –que gusta en llamar *El parlamento ProCoCon*– en la que establece una nueva relación entre las principales plataformas de discusión del arte que posee nuestra sociedad y sus obligaciones o compromisos con la misma: Estudio de artista (Producción) + Museo (Comunicación) + Universidad (Conocimiento e investigación): ELIASSON, Olafur (2012): “El parlamento ProCoCon” en *Leer es respirar*. op. cit. pp. 83-86.

(37) Como ya comentamos en la primera parte de nuestra tesis, Bruno Latour (1947) –filósofo, sociólogo de la ciencia y antropólogo francés, especialista en estudios de Ciencia, tecnología y sociedad– propone una ciencia que se deje de teorizaciones y entre en acción –es aquí donde Eliasson encuentra afinidades–. Como estudioso de la ciencia defiende que llevamos, desde hace más de dos milenios, siendo testigos de una falsa guerra entre científicos realistas y constructivistas que lo único que pretende es mantener a la sociedad enajenada e inactiva, y sin posibilidad de participación en la búsqueda de la verdad. Ya desde Platón, nos dice Latour, existe todo un sistema ético-político que muestra que el experto (léase el sacerdote de la cristiandad, el científico de la modernidad) es quien debe de dirigir a los hombres pues es quien sabe discernir entre el bien y el mal, y posee la razón y el conocimiento; y el no-experto debe de callar. Latour propone como solución una “Nueva Alianza”, olvidar los prejuicios y establecer un nuevo orden: un nuevo camino de convivencia entre el hombre –especialmente el de la ciencia, aunque Eliasson defiende la pertinencia del papel del artista también aquí– y la naturaleza, que suponga la superación de las anteriores relaciones: la animista y la moderna; y que nos lleve a la creación de una nueva ciencia –o pensamiento en todos los sentidos– más dinámica y con una nueva actitud ante la naturaleza y nuestras ideas respecto a ella. Esta nueva ciencia –que comparte en líneas generales Eliasson– modifica radicalmente nuestro modo de *estar en el mundo*. Véase: LATOUR, Bruno (1987): *Ciencia en acción. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*. Barcelona, Editorial Labor, 1992; o LATOUR, Bruno (1999): *Políticas de la naturaleza: por una democracia de las ciencias*. Barcelona, RBA Libros, 2013.

cos, comisarios, ciudadanos comprometidos con el arte— a buscar nuevos modos de mirar y de entender la producción de obras de arte, nuevos modos de estar en el mundo. Para ello, debemos asumir que la certeza no es posible, y que el principio de incertidumbre es parte de nuestro día a día; que las características generales de pretendida universalidad son imposibles; que ciertos fenómenos físicos naturales —como el magnetismo o la termodinámica— muestran que ya no se puede conocer la realidad con independencia del tiempo, y que, como consecuencia directa, ya no podemos hablar de la certeza de nuestros conocimientos, por lo que nuestra proyección al futuro debe verse en términos de probabilidad. Ahora bien, la hegemonía de la subjetividad frente al objetivismo tampoco solucionaría la clásica y paralizante escisión sujeto/objeto, ya que seguiría sin haber interrelación entre ambos. Debiéramos buscar una conexión que no esté basada en el dominio subjetivo antropocéntrico. Así que, nos encontramos hoy en un espacio/tiempo en crisis donde los propios científicos dudan de la realidad y del progreso, y la sociedad sigue ciega en su camino hacia —dicen algunos— su propia autodestrucción. En este sentido Eliasson muestra cierto escepticismo en cuanto a la posibilidad de poder encontrar una solución que no pase por crear una nueva realidad social, que tenga en cuenta a la naturaleza y toda su problemática.

Eliasson propone las obras que son capaces de plantear cuestiones sociales, políticas, ecológicas, estéticas y éticas; a través de superficies caleidoscópicas —literalmente, como veremos más adelante— y complejos entrelazados repletos de significados. Al igual que *The Weather Project*, los proyectos que nos interesan de este artista son aquellos que se centran en la experiencia fenomenológica de espacios, colectivos o individuales, y en cómo estos modifican las dimensiones espaciales y nuestra comprensión de los contextos sociales en los que nos vemos envueltos.

Quisiéramos, brevemente, comentar aquí algunas referencias que guían a nuestro artista dentro del ámbito de la psicología y la filosofía: desde Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty, Henri Bergson, Michel Foucault, Roland Barthes hasta Francisco Varela o Humberto Maturana. En el ámbito de las ciencias sociales o antropológicas: Gilles Deleuze, Paul Virilio, Michel Serres, Bruno Latour, Henri Lefebvre. En el ámbito de las ciencias físicas, por ejemplo, Ilya Prigogine. Y, para terminar en el ámbito de las artes plásticas señalar que Eliasson es un claro heredero del arte Minimal de los años sesenta, en particular, de los artistas que perseguían la interacción del espectador y la desmaterialización del arte: Robert Rauschenberg, Donald Judd, Frank Stella, Robert Morris; y dentro de esta vertiente, cualquiera de los pioneros lumínicos como James Turrell y, sobre todo, Robert Irwin.

#### 4.1. La transformación consciente de la naturaleza a través de la ciencia y la tecnología.

Para abrir el apartado de interpretaciones de nuestra investigación queremos comenzar contextualizando nuestro caso de estudio, *The Weather Project*, como una especie de testimonio de la capacidad tecnológica del ser humano para “iluminar” su vida –en todos los sentidos–, salvando las limitaciones físicas naturales. Cabe ver entonces, en el despliegue tecnológico puesto en marcha por el artista –en esta y otras obras similares como *Double Sunset* <sup>(38)</sup>– un alarde de las capacidades de dominación sobre la naturaleza o, por qué no, una evidencia de la necesidad de superación de los propios límites impuestos por los procesos naturales para el desarrollo de la vida del ser humano en el planeta Tierra. En el camino del método científico ilustrado –defendido por Francis Bacon <sup>(39)</sup> en cuanto a la primacía y legitimidad de los métodos empíricos por encima de cualquier otro método de conocimiento–, Eliasson nos presenta el conocimiento científico empírico como un método capaz de controlar las leyes de la naturaleza y de un modo indirecto su dominación. Ahora bien, al establecer esta analogía hay que tener en cuenta un aspecto importante para la correcta comprensión del posicionamiento de Eliasson con respecto a la relación del arte y la ciencia –ya que el artista difiere de los defensores del empirismo a ultranza en algo esencial–; esto es, el lugar desde donde se lleva a cabo nuestro dominio sobre la naturaleza. Para Eliasson, el ser humano no puede situarse fuera de la naturaleza (como una “cosa” superior y exterior al mundo) para poder dominarla de un modo consciente y coherente para su propio bienestar –ética y ecológicamente hablando–, sino que nuestro dominio sobre la naturaleza debe de realizarse desde una sociedad que se encuentre en su seno y sea capaz de conocer y asumir adecuadamente las leyes naturales.

La tecnología como instrumento o herramienta humana que posibilita la transformación y el dominio de la naturaleza es el elemento diferenciador del hombre con respecto a otros seres vivos del planeta Tierra. Desde el punto de vista de la modernidad, la tecnología es un proceso que se sitúa entonces entre la naturaleza y el hombre, allí donde se encuentran nuestras doscientas bombillas de luz monofrecuencia proyectando su extraña luz duotono.

---

(38) *Double Sunset*, realizada en Utrecht en 1999, citada aquí por tratarse de otro dispositivo artístico de Eliasson, recrea mecánicamente el anochecer en la ciudad, a través de un gran circunferencia de 38 metros iluminada artificialmente en el espacio público.

(39) Es pertinente reseñar aquí el gran calado que el pensamiento del filósofo inglés Francis Bacon –uno de los pioneros del pensamiento científico moderno– ha tenido en la tradición cultural occidental y en el arte, desde entonces y hasta nuestros días. Queremos tan solo situar el pensamiento experimental del que procede Eliasson –y que pone en práctica a través de sus obras– dentro de esta corriente filosófica iniciada por uno de los padres del empirismo. Como bien es sabido, Bacon se propuso ante todo reorganizar el método de estudio científico del siglo XVII. Percibió que el razonamiento deductivo prevalecía por encima del razonamiento inductivo, y creyó que eliminando toda noción preconcebida del mundo se podía y debía estudiar al hombre y su entorno. Es decir su intención era aumentar el dominio del hombre sobre la naturaleza, para así, mejorar la vida del mismo. Bacon, hace una analogía entre el nuevo científico y la abeja, pues el primero debe ser como la segunda, en cuanto que las abejas recolectan de las flores el material para transformarlo después en miel. Su propuesta de una nueva lógica es experimental, para así poder dominar la naturaleza, a través del obrar. Para ello, Bacon defendía que los científicos debían ser ante todo escépticos y no aceptar explicaciones que no se puedan probar por la observación y la experiencia sensible (empirismo). La filosofía de Bacon influyó en la creencia de que la gente es a la vez sierva e intérprete de la naturaleza, de que la verdad no se deriva de la autoridad y que el conocimiento es fruto ante todo de la experiencia. Se le reconoce haber aportado a la Lógica el método experimental inductivo. De entre los escritos más relevantes de Bacon para nuestra investigación, podemos citar una de sus obras filosóficas más influyentes: *Indicaciones relativas a la interpretación de la naturaleza* (1620). Véase: BACON, Francis (1620): *Francis Bacon, Instauratio magna. Novum organum. Nueva Atlántida*. México, Porrúa, 1960.



Así, la nave de turbinas de la Tate Modern, iluminada por Eliasson espectacularmente, funciona como metáfora de la historia del hombre basada en su desarrollo y progreso tecnológico. El artista se sitúa en el seno de la cultura contemporánea como un hombre de su tiempo capaz de dominar las leyes de la naturaleza, ya que apropiándose las demuestra su capacidad de dominación frente al fenómeno natural <sup>(40)</sup>. De hecho, una de las críticas más frecuentes en el contexto del arte con respecto a este tipo de obras de Eliasson (aquellas que por su envergadura o características tienden a ser vistas como evento cultural o espectáculo más que obras de arte), es precisamente la posición de dominación sublimada y, en cierto modo, de superioridad característica del ser humano que manifiesta el artista con su despliegue de producción tecnológica. Es como si, a través de la demostración del dominio sobre la naturaleza, Eliasson –como hombre en plena libertad, liberado de las cargas de los condicionamientos del espacio exterior– se nos mostrara emancipado.

La visión de la naturaleza que nos presenta nuestro artista parece que siguiera la línea que marca la tradición ilustrada: instrumental, antropocéntrica y basada en una actitud de control hacia las condiciones medioambientales ¿Es ésta realmente la visión de Eliasson de la dominación del ser humano sobre la naturaleza? No lo creemos; más bien, se trata de un complejo juego de significaciones y manipulación de asociaciones históricas y culturales. El artista escenifica la visión mecanicista e instrumentalizada de la naturaleza para cuestionarla, mostrando sus errores y debilidades. Busca que el espectador se pregunte por la existencia o ausencia de límites en la dominación y apropiación del hombre sobre la naturaleza. El espectador, delante de *The Weather Project*, debe preguntarse cómo la ciencia y el desarrollo tecnológico surgidos en la modernidad condicionan, todavía hoy en los albores del siglo XXI, nuestro modo de relacionarnos con el mundo; cómo a través de los avances tecnológicos (satélites, sistemas de mediación, GPS) desarrollados por los climatólogos y meteorólogos se ha posibilitado salvaguardar miles de vidas –aún a pesar de desastres naturales como el terremoto y *tsunami* de Japón de 2011– gracias a las predicciones meteorológicas, otrora demonizadas por algunos incrédulos de los avances de la ciencia ilustrada. La impredecibilidad del tiempo meteorológico es, de hecho, una de las cuestiones clave de discusión de nuestro caso de estudio. A Eliasson le interesa cómo el hombre, en su transhistórico empeño de dominación de las leyes de la naturaleza, muy a su pesar, tiene que convivir con el principio de incertidumbre y la existencia de la impredecibilidad con respecto a cualquier “cosa” que provenga de lo natural o cualquier objeto (realidad sustancial) que provenga del mundo exterior.

---

(40) La Tate Modern de Londres, gracias en parte a las exposiciones programadas en su sala principal denominada Turbine Hall, es considerada, tanto por los especialistas del sector del arte –coleccionistas, críticos, artistas, galeristas, etc.– como por los aficionados al arte, uno de las instituciones de arte contemporáneo más emblemáticas e influyentes en la cultura de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI a nivel mundial. Cabe apuntar aquí que, estadísticamente desde luego, es la más visitada, solo un dato significativo: desde su inauguración, en 2000, han visitado la nave de turbinas cincuenta millones de visitantes, cifra nada desdeñable teniendo en cuenta que estamos hablando de un museo de arte. Y más aún, cuando el sector del arte actual, supuestamente globalizado tras la posmodernidad, se tendría que haber diseminado por todas las ciudades del planeta. Nada más lejos de la realidad, permanece inamovible la hegemonía de la Tate Modern de Londres como la cuna cultural del arte a nivel internacional, solo equiparable al peso histórico del MoMA de Nueva York. A ello ha contribuido, sin lugar a dudas, la programación expositiva de la nave de turbinas denominada *The Unilever Series*. Donde se han podido ver, en su década de existencia, las mejores y más visitadas exposiciones de arte contemporáneo a nivel internacional, no solo por la excelente selección de los artistas elegidos (Tacita Dean, Louise Bourgeois, Anish Kapoor, etc.) sino por la calidad de las mismas gracias al apoyo que estos reciben en la producción de sus instalaciones artísticas (recursos económicos, humanos y técnicos).



*Double Sunset*

Olafur Eliasson, 2000.

(Izq.) Vistas de la intervención en la ciudad de Utrecht, Países Bajos, de día (apagada), y, (abajo) de noche (encendida).



*En épocas remotas, la predicción del tiempo tenía que ver directamente con la supervivencia, con el bienestar físico, pero a partir de la era moderna, nuestra relación con el clima se ha vuelto algo secundario. El pronóstico del tiempo se ha convertido en una metáfora del deseo de controlar el clima. Si algo es previsible, se puede controlar. Se podría decir que los pronósticos han pasado de tener un carácter utilitario y relacionado con la supervivencia a convertirse en una práctica más bien conceptual y psicológica, lo que promete una colonización del tiempo cronológico, del futuro cercano. Pero a pesar de la exactitud de nuestras previsiones meteorológicas hoy, la impredecibilidad del tiempo es aún un fenómeno que no puede ser colonizado completamente.*<sup>(41)</sup>

Es el empeño colonizador del ser humano que cuestiona el artista –fracasado en el caso de la predicción del tiempo atmosférico– el que mantiene una visión del mundo dialéctica basada en las teorías filosóficas del conocimiento dualista: sujeto/objeto<sup>(42)</sup>. En este sentido, colonizar y dominar son sinónimos y necesitan de la tecnología para crear un sistema artificial de “órganos” que le permitan al hombre adaptarse como lo hacen los animales. La tecnología así debe verse como una extensión lógica del proceso de adaptación del ser humano al entorno que le rodea, como ese puente (que nos planteaba Martin Heidegger) –construido gracias a la innovación técnica del ser humano– entre orillas que une al sujeto idealista cognoscente y al objeto conocido.

*Es sencillo buscar correspondencias entre tipos de sociedad y tipos de máquinas, no porque las máquinas sean determinantes, sino porque expresan las formaciones sociales que las han originado y que las utilizan. Las antiguas sociedades de soberanía operaban con máquinas simples, palancas, poleas, relojes; las sociedades disciplinarias posteriores se equiparon con máquinas energéticas, con el riesgo pasivo de la entropía y el riesgo activo del sabotaje; las sociedades de control actúan mediante máquinas de un tercer tipo, máquinas informáticas y ordenadores cuyo riesgo pasivo son las interferencias y cuyo riesgo activo son la piratería y la inoculación de virus. No es solamente una evolución tecnológica, es una profunda mutación del capitalismo.*<sup>(43)</sup>

---

(41) ELIASSON, Olafur en VV.AA. ENGBERG-PEDERSEN, Anna (ed.)(2012): *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia*. op. cit. p. 451.

(42) Hacemos referencia aquí al dualismo: sujeto/objeto, reflejado en la mayoría de las culturas, de un modo general sin especificar ninguno de los tres tipos principales: metafísico, epistemológico o epistémico y ético o *ethicoreligious*; por ser un tema recurrente en el modo en que Eliasson entiende la relación del hombre con su entorno. Vemos que el artista se muestra interesado en cómo la modernidad, filosóficamente hablando (simplificando), antepone el problema del conocimiento al problema del ser, de la realidad, de la naturaleza o del mundo. El artista aún habiéndose confesado seguidor del pensamiento fenomenológico de Edmund Husserl, la fenomenología de la corporalidad de la conciencia de Maurice Merleau-Ponty y más recientemente de la neurofenomenología desarrollada por Francisco Varela (al que conoció antes de su muerte), mantiene una posición teórica ambigua y en constante experimentación artística. En su práctica como artista prevalece el proponer problemas más que dar soluciones, tal y como hace la ciencia. Se intuye, entonces, en sus propuestas un intento de deconstrucción de convenciones metafísicas, epistemológicas e incluso éticas dadas que incluye, por otro lado, poner fuera de juego la serie de dualismos obsesivos que hemos ideado a lo largo de nuestra existencia como seres humanos conscientes (sujeto/objeto, interno/ externo, psíquico/físico, tiempo/espacio, luz/oscuridad, bueno/malo, etc.). Sobre el interés de Eliasson, frente a este tema, hablaremos en profundidad más adelante.

(43) DELEUZE, Gilles (1995): “Post-scriptum sobre las sociedades del control” en *Conversaciones, 1972-1990*. Valencia, Pre-Textos, 1999.



#### 4.2. La apropiación de la naturaleza como escenario material, cultural y simbólico.

*El tiempo atmosférico tiene un enorme potencial como organizador social porque supone un entorno y un espacio físico compartidos. Estoy interesado en esta forma de caracterizar nuestras experiencias, emociones y pensamientos. El clima es uno de los elementos que pueden influir la forma en que la gente experimenta mis obras y yo trato de tenerlo en consideración, además de otras muchas cosas que también determinan nuestra percepción del arte. Pero quizá sea más importante el hecho de que me fascina la impredecibilidad del clima en cuanto a que tiene consecuencias sobre nuestra percepción del tiempo y del espacio.* <sup>(44)</sup>

La transformación de la naturaleza como medio-ambiente humano es fruto de la recíproca influencia entre ésta y la sociedad: el hombre transforma la naturaleza, transformándose él mismo durante el proceso, porque el objeto de su actividad o evolución –de ese transhistórico dualismo ontológico sujeto/objeto– es el entorno en el que vive. Sociedad y naturaleza coevolucionan en el tiempo, dando lugar a la condición social de la naturaleza y a la integración de la historia natural en la historia humana. Pero no podemos interpretar la transformación o humanización de la naturaleza exclusivamente en términos materiales o físicos, ya que de este modo pasaríamos por alto la capacidad humana de intervenir en los procesos fisiológicos y abogaríamos por la anulación de los aspectos culturales y simbólicos. Y estos cambian, a medida que lo hacen la relación del hombre con su entorno, pero no por ello han de ser considerados como relaciones de segundo orden sino todo lo contrario, están presentes irreductiblemente. Ni la ciencia es una simple expresión del juego de las fuerzas materiales, ni las representaciones culturales de la naturaleza son únicamente una forma de plasmación de relaciones dadas con el medio, sino que conforman la percepción y comprensión de ese medio, un reflejo de nuestro modo de “estar” y “ser” en el mundo.

Esa conciencia del sujeto, de la que tanto habla Eliasson, supone aceptar la capacidad para trascender la limitada cualidad física y material, aceptar que lo cultural y lo simbólico dan forma, dirección y sentido al constante proceso de humanización de la naturaleza. Todo ello –en su totalidad– puede verse reflejado en *The Weather Project*: los aspectos materiales en la propia fisicidad –casi palpable– de la luz monocromática, y los aspectos culturales y simbólicos en todas aquellas cuestiones y experiencias que el espectador de nuestro caso de estudio se formula y experimenta, inmerso en la densa niebla artificial de la nave de turbinas de Eliasson, cuando el fenómeno natural por excelencia –la proyección de energía solar– es introducido en el seno de la alta cultura del arte contemporáneo –aún siendo a través de su propio simulacro–.

En 1997, Eliasson ya utilizaba esta estrategia de “escenificación de conciencia espacio-temporal”, a través de la apropiación de la luz solar, en la obra *Your Sun Machine* <sup>(45)</sup>, cuando realizó una abertura circular en el techo de la Marc Fox Gallery, de Los Ángeles, para que entrara la luz natural cenitalmente en el espacio expositivo. El haz de luz se proyectaba

---

(44) ELIASSON, Olafur en VV.AA. ENGBERG-PEDERSEN, Anna (ed.)(2012): *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia*. op. cit. p. 451.

(45) Véanse imágenes y más información de la obra en: VV.AA. ENGBERG-PEDERSEN, Anna (ed.)(2012): *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia*. op. cit. p. 396; BROEKER, Holger (ed.)(2004): *Olafur Eliasson: Your Lighthouse. Works with Light 1991-2004*. op. cit. p. 80; o ELIASSON, Olafur & BIRNBAUM, Daniel (2002): *Olafur Eliasson*. London, Phaidon Press Limited. p. 23.



lentamente, a través del suelo y las paredes de la galería, desde el amanecer hasta el ocaso. La instalación se apropiaba material, simbólica y culturalmente del fenómeno natural de la luz a través de la muestra evidente del movimiento relativo del Sol con respecto a la Tierra. Introduciendo los rayos del Sol dentro del espacio cultural, el artista vuelve a recordarnos nuestra constante antropomorfización de los elementos y procesos de la naturaleza. Pero, Eliasson ha repetido en múltiples ocasiones que no está interesado en los elementos de la naturaleza en sí mismos –luz, hielo, niebla, etc.– sino que a través de la percepción consciente de nosotros, como sujetos culturales, aprendemos de los mismos en relación a nuestro entorno, nuestro comportamiento frente a la naturaleza y, lo más importante, sobre nosotros mismos.

El artista recrea escenarios aparentemente naturales, a través de la apropiación de los elementos y mecanismos básicos procedentes de la naturaleza y sus procesos físico-químicos: pabellones caldeados en *Your Natural Denudation Inverted*, 1999; microclimas helados en *Atlantis*, 2003; entornos húmedos en *Notion Motion*, 2005; máquinas que generan ráfagas de viento tormentoso en *Your Windless Arrangement*, 1997; y cambios de luz en *Your Inverted Veto*, 1998<sup>(46)</sup>. Todas estas “construcciones” culturales conforman un catálogo de condiciones naturales “apropiadas” por el artista. Escenarios naturales manipulados y desplazados, literalmente, de su medio original –el mundo exterior– al del ser humano –el mundo interior de las ideas–. Un medio, el de la imaginación, que corresponde sólo al ser humano con capacidad cultural y simbólica para representar el mundo exterior, de acuerdo con una inseparable interpretación de la historia de la humanidad con la historia de la naturaleza. El artista construye sus paisajes en base a la concepción de los mismos como constructos culturales previos a su materialización. Primero, el paisaje es creado por el hombre –en su interior– utilizando su imaginación, luego (el artista), a través de materiales y tecnologías lo materializa en toda su extensión. Pero en el caso de Eliasson, hay un aspecto importante que todo paisaje –cualquier representación humana física o mental del paradigma espacio-temporal– debe cumplir: la relación inherente entre experiencia y representación. Para poder apropiarse de la naturaleza y convertirla en una representación cultural, es decir, en paisaje, es necesario la inmersión en el espacio “exterior” con el propio cuerpo, que promueve la relación con el entorno. El artista parece sugerir que la relación del ser humano con la naturaleza, en realidad, es una relación que sólo le lleva a tener una relación consigo mismo, donde sólo puede tener lugar el encuentro con nuestro propio constructo cultural.

*¿Qué es lo que conozco? ¿Es naturaleza? Una naturaleza tal no tiene una esencia “real”; no hay ningún secreto verdadero que desvelar. Nunca me he aproximado a nada esencial que no sea yo mismo y, además, de todos modos, ¿no es la naturaleza un estado cultural? Lo que he llegado a conocer mejor es mi propia relación con la llamada naturaleza (es decir, mi capacidad de orientarme en este espacio particular), mi capacidad de ver, sentir y moverme por los paisajes que me rodean. Al mirar la naturaleza no encuentro nada..., solo mi propia relación, aspectos de mi relación, con los espacios. Vemos la naturaleza con ojos cultos. De nuevo, no existe ninguna naturaleza verdadera: solo existe nuestro constructo como tal. Con el simple hecho de mirar la naturaleza, la cultivamos en una imagen. Podríamos llamar a dicha imagen “paisaje”.*<sup>(47)</sup>

---

(46) Véanse: <http://olafureliasson.net> (consultada en Febrero de 2015); o VV.AA. ENGBERG-PEDERSEN, Anna (ed.)(2012): *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia*. op. cit.

(47) ELIASSON, Olafur (2012): *Leer es respirar*. op. cit. p. 24.

#### 4.3. La percepción del espacio como construcción socio-cultural concebida, vivida y percibida.

La fenomenología de Edmund Husserl y más tarde la de Maurice Merleau-Ponty vino a demostrar —desde los albores del siglo XX— que la percepción de la espacialidad está íntimamente condicionada por la percepción de nuestro propio cuerpo. La percepción del espacio y la percepción de la “cosa” no constituyen dos motivos distintos, sino que se entrelazan. Nuestro cuerpo no está en el espacio sino que “es del espacio”. Eliasson demuestra, a lo largo de toda su trayectoria, gran interés por estos temas, siendo el origen de muchas de sus experimentos e instalaciones artísticas. Son buenos ejemplos aquellas obras preocupadas por desarrollar sensaciones en el espectador relacionadas con la orientación o la desorientación en el espacio expositivo: *Dream House*, 2007; *Your Activity Horizont*, 2004; o nuestro caso de estudio *The Weather Project*, 2003. Eliasson interpreta la orientación, en términos generales, dentro del espacio público, no solamente dentro de la institución arte, no como algo individual del sujeto en un entorno neutral, sino como la actividad de navegar por un río a contracorriente, a pesar de que la corriente no es visible. La orientación en sus obras —como relación entre el sujeto y el objeto— se dirige a evidenciar que la percepción del espacio no es un asunto neutral e inmediato que acontece cuando el espectador entra en la sala de exposiciones, sino que lo político, lo social, lo simbólico, en definitiva, lo cultural, condicionan determinadamente nuestro modo de percibir el espacio.

En la obras de Eliasson, la reflexión sobre la percepción del espacio y del propio cuerpo del sujeto que experimenta aparece, casi obsesivamente, formalizada a través de las superficies espectrales y especulares llenas de múltiples facetas y reflexiones. En nuestro caso de estudio, es el techo de trescientos metros cuadrados —forrado de una lámina de espejo— el que posibilita la duplicidad de la imagen del espectador y la percepción que éste tiene de encontrarse en un espacio inmensamente más amplio de lo que realmente es la nave de turbinas de la Tate Modern. Estas superficies especulares, muy comunes en la posmodernidad, —denominadas por el crítico de arte Philip Ursprung cristalinas<sup>(48)</sup>— permiten al artista crear espacios de aspecto amplio, infinito, acentuados por la libertad de movimiento de los cuerpos de los espectadores, que deambulan por las obras no sólo delante —como es habitual en el arte— sino dentro e incluso a través de ellas. Los espectadores de las obras especulares de Eliasson, como *The Weather Project*, no se limitan a permanecer inmóviles en una posición fija —como sucede, por ejemplo, en las instalaciones audiovisuales del arte contemporáneo— sino que juegan lúdicamente con las múltiples posibilidades y puntos de vista de sus propios cuerpos reflejados e inmersos dentro de las obras.

Entendemos, por tanto, el interés de Eliasson por la fenomenología y la función de las superficies especulares —en obras como *Seeing Yourself Sensing*, 2001, o *Frost Activity*, 2004<sup>(49)</sup>— en relación a la reflexión sobre la percepción del espacio contemporáneo. De algún modo aflora, en este tipo de trabajos, el amplio debate teórico-filosófico que durante la época de formación del artista, los años ochenta, tuvo lugar en el mundo occidental con respecto a la variabilidad de la percepción del espacio. Entonces, la mayoría de teóricos del ámbito de la sociología y la filosofía, estaban de acuerdo en que ya no se podía ha-

---

(48) VV.AA. ENGBERG-PEDERSEN, Anna (ed.)(2012): *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia*. op. cit. pp. 10-11.

(49) Véanse las obras en: <http://olafureliasson.net> (consultada en Febrero de 2015), o *Íbidem*.



*Your Natural Denudation Inverted,*  
Olafur Eliasson, 1999.

Vista de la intervención en el exterior del  
Carnegie Museum of Art, Pittsburgh.

blar del “exterior neutral”. Conceptos como el “hiperespacio” de Fredric Jameson <sup>(50)</sup>, entre otros, propusieron una nueva percepción del espacio sin posibilidad de profundidad, una espacialidad –la del posmodernismo– superficial y cristalina, es decir, donde se sustituye la profundidad por la superficie. Otro concepto de dislocación espacial, propio de esta época, es el llamado “*empire*” propuesto por Antonio Negri <sup>(51)</sup>, que describe el espacio económico de la globalización como un espacio liso sin límites ni fronteras territoriales, en el que las subjetividades afloran sin impedimento. Pero también, resulta interesante entrever que el concepto de espacio, con el que trabaja Eliasson, se funde con el espacio social, mental y arquitectónico que magistralmente expuso Henri Lefebvre, en los años setenta, en donde un cuerpo no sólo se encuentra en un espacio, sino que también lo genera: El espacio es a la vez concebido, percibido y vivido. De este modo, la percepción del espacio de Eliasson se aleja de la idea del espacio como concepto geométrico cartesiano o del medio vacío, para

---

(50) JAMESON, Fredric (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós.

(51) NEGRI, Antonio; EHRHARDT, Michael C. (2000): *Imperio*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2002.

acercarse a la idea de sustancia que es fácil sentir aunque difícil de entender. Las conexiones entre Eliasson y Lefebvre parecen evidentes –como intentaremos demostrar a continuación– en cuanto a que ambos hacen ver al espectador ciudadano las contradicciones que existen en el espacio cuando es considerado exclusivamente como un concepto abstracto.

El espacio entendido como abstracto es mensurable, no sólo en cuanto espacio geométrico, sino también, en cuanto espacio social es medible a través de “manipulaciones” cuantitativas: estadísticas, previsiones y programaciones (población, PIB, etc.); a lo que habría que sumar, las consideraciones del espacio en términos de consumo y flujos económicos de mercado, donde se incorporan otras escalas de medición basadas en la localización y recuento de la acumulación de capital, la producción y el espacio producido. Este espacio fetichizado en la abstracción implica su representación y consideración como espacio instrumental, homogéneo y homogeneizante a través de procedimientos como las matemáticas, la lógica y la estrategia. Por tanto, podríamos decir que la tendencia es a considerar el espacio en términos cuantitativos, lo que lo convierte en otro producto más de consumo, el consumo del espacio. A partir de esta concepción, el ser humano comienza a consumir el espacio y es cuando exige que éste tenga ciertas cualidades que lo hagan apto y atractivo para su consumo. Nos encontramos ahora en el espacio de consumo de las vacaciones, del tiempo de ocio y la cultura, el lugar donde se desarrolla el tiempo improductivo. Ese espacio improductivo debe de poseer entonces cualidades diferenciadoras del espacio habitual cotidiano, fuera del contexto urbano y del espacio de producción.

Nos estamos refiriendo, por supuesto, a las cualidades eternas y naturales de nuestra cultura asociadas con el deseo y el placer: Sol, nieve, playa. No podemos evitar asociar este espacio de disfrute con el que nos proporciona nuestro caso de estudio. La sala en cálida penumbra, inundada de una agradable neblina, invita a los cuerpos visitantes a tumbarse en el suelo para, disfrutando su propio tiempo de ocio, sentir el placer de dejarse llevar por la experiencia sublime de percepción cultural lumínica. Poco importa si se trata de una cualidad simulada o natural, la naturalidad y su materialidad es aceptada como característica del espacio cualitativo necesaria en momentos de evasión de la realidad cotidiana. Pero, no queremos ahora entrar a donde nos llevarían este tipo de reflexiones con respecto al consumo del espacio y lo que ello conlleva en términos empíricos en la sociedad contemporánea. Entraríamos a analizar cuestiones socio-políticas en la división del espacio creado por el neocapitalismo y el neoimperialismo, donde existen regiones explotadas por y para el consumo del espacio (turismo, ocio, construcción y especulación inmobiliaria), y regiones (como el área del Mediterráneo) convertidas en el espacio de ocio de la Europa Industrial, donde la nostalgia de las ciudades de ocio y descanso, expuestas al Sol, son el sueño de los habitantes urbanitas de las regiones superindustrializadas (Alemania, Rusia, etc.). Este sería el panorama contradictorio entre el espacio productivo-real y el improductivo-idílico de la sociedad contemporánea. Acaso, ¿no vemos reflejado todo este ideario en la actitud y comportamiento de nuestros visitantes en *The Weather Project*, aunque lo hagan de un modo inconsciente? ¿qué es lo que mueve a esos cuerpos tumbados en el suelo de una nave industrial –convertida en museo de arte– a comportarse como si estuvieran relajadamente tomando el Sol en la playa de Benidorm?

Podemos ver entonces, en el espacio inmerso en la neblina de la cultura contemporánea –hoy convertida en ocio y espectáculo– que el cuerpo recupera ciertos derechos de uso, aún en un contexto semi-ficticio o semi-real, que no van más allá de una ilusoria o simulación de la vida natural –y no sólo estamos pensando en *The Weather Project*, sino en todos



los escenarios contruidos por el capitalismo para el ocio y el turismo: parques acuáticos, playas artificiales con forma de palmera, campos de golf en desiertos alejados de la civilización, etc.—. Así, en el espacio pseudo-natural contruido artificialmente, al cuerpo restituído se le permite la incorporación anhelada del deseo y el placer. El cuerpo en el espacio ficticio puede desplegarse a su antojo: en las tumbonas de la playa, en una zona de fiesta, los lugares de ensueño. Allí, el sujeto contemporáneo se siente liberado, sin represiones. Los artistas contemporáneos como Eliasson, preocupados por encontrar cierto equilibrio en nuestro comportamiento hacia la naturaleza, han captado estas construcciones del espacio neocapitalista, y llevan a sus obras la lucha que se genera allí, entre el cuerpo y el no-cuerpo, la lucha entre signos del cuerpo y los signos del no-cuerpo. La restitución del cuerpo que nos plantea el artista supone, por tanto, la restitución del espacio sensorial-sensual, de la palabra, de la voz, del olor y de lo auditivo, es decir, de todo aquello que no es necesariamente visual y listo para ser consumido.

*The Weather Project*

Olafur Eliasson, 2003.

Vista del público descansando y tomando el  
“Sol” en el suelo de la nave de turbinas de la Tate  
Modern de Londres.



*El espacio mental –el espacio de las reducciones, de las presiones y represiones, de las manipulaciones y recuperaciones, espacio destructor, de la naturaleza y del cuerpo– no logra neutralizar a su íntimo enemigo. Lejos de eso, lo suscita y lo resucita. Lo cual va más allá de las contradicciones a menudo mencionadas entre el esteticismo y el racionalismo.* <sup>(52)</sup>

En definitiva debemos entender las contradicciones entre “cantidad” y “calidad” del espacio de consumo y ocio contemporáneas como características propias. Por un lado, el espacio de la producción (cuantitativo), y por otro, el espacio de la representación (cualitativo). Continúa Lefebvre:

*Bajo el neocapitalismo de organización, el espacio institucional se basa en los principios de la repetición y la reproductibilidad, principios velados mediante simulacros de creatividad. Pero este espacio burocrático entra en conflicto con sus propias condiciones y con sus propios resultados. El espacio ocupado de este modo, controlado y orientado hacia lo reproducible, se ve rodeado por lo no-reproducible: la naturaleza, el sitio, lo local, lo regional, lo nacional e incluso lo mundial.* <sup>(53)</sup>

#### **4.4. La deconstrucción de la perspectiva central para reinventar la representación del espacio.**

La invención de la perspectiva central, en la Italia florentina del siglo XV, fue un momento crucial en la relación entre arte y ciencia para el mundo occidental. A partir de este invento se establecieron reglas y convenciones para representar la realidad sobre un plano, haciendo bidimensional la profundidad espacial. Fue un momento decisivo de reflexión científica e intelectual sobre cómo el ojo del ser humano ve física y psicológicamente. Eliasson es un artista profundamente interesado por el análisis de los mecanismos ópticos y psicológicos de la visión humana –tal y como ya hemos comentado a raíz de ciertas obras–, y más que preocuparse por su representación, a lo que en el Studio Olafur Eliasson dedican sus energías y esfuerzos, es a la deconstrucción de las convenciones espaciales –como la “simetría” y los “puntos focales”– creadas hace más de 500 años y que todavía hoy (salvando la época del Barroco cuando se tenía cierta flexibilidad en la relación con la temporalidad y el movimiento), permanecen como verdades no negociables en la cultura occidental contemporánea <sup>(54)</sup>.

*La perspectiva central es una de las retículas más relevantes para la construcción y la concepción del espacio. En general, encuentro el lenguaje de la perspectiva inmensamente rico, ya que permite contar muchísimas grandes historias tanto a favor como en contra de algo. Lo que ocurrió después de esa gran invención del Renacimiento es que pasó a ser una construcción a convertirse en una*

---

(52) LEFEBVRE, Henri (1974): *La producción del espacio*. op. cit. p. 386.

(53) *Ibidem*, p. 387.

(54) Sería diferente si nos detuviéramos a analizar la tradición espacial y cultural asiática (donde el artista ha desarrollado más de un proyecto). En Japón, por ejemplo, la representación del tiempo y el espacio sigue otro conjunto de coordenadas y muestra una mayor integración con el sujeto (espectador) como coproductor del espacio. Véase la obra realizada por el artista, en China, *Your Embodied Garden*, 2013, en la web oficial de Eliasson: <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK108396/your-embodied-garden#slideshow> (consultada en Febrero de 2015).

*verdad imperativa, y eso creó una jerarquía determinada en la forma de tratar el tiempo y el espacio. Desde luego, las jerarquías no son malas en sí mismas, de hecho pueden ser muy productivas, pero considero problemático que se den por hecho como algo natural, más que como una construcción cultural.* <sup>(55)</sup>

Efectivamente, el artista es plenamente consciente de la hegemonía del ocularcentrismo en la representación visual del mundo occidental. Podríamos decir que la perspectiva central es, de hecho, la única forma de entender el espacio en nuestra cultura y que, en esta concepción, el sujeto está fuera del espacio, no es coagente o coproductor del mismo como sucede en otras culturas, tal y como, han intentado demostrar los filósofos de la escuela fenomenológica durante todo el siglo XX. Eliasson –como seguidor de la misma– tiene la férrea creencia de que la artificialización de la perspectiva desplazó al sujeto de la experiencia fuera del arte –como mero observador– a través de la ventana renacentista, y se ha propuesto deconstruir esta convención, incorporando dentro de la representación al sujeto no sólo a través del sentido de la vista, sino con todos sus sentidos y capacidades. Eliasson aboga por la representación del tiempo y el espacio a través de un conjunto de coordenadas, en donde el sujeto –como nos decía antes Henri Lefebvre– es generador del espacio donde se integra plenamente. El artista está interesado en deconstruir la convención de la perspectiva, darle nueva forma, en definitiva, proponer una nueva construcción cultural de representación espacial que sea más acorde con el modo en que entendemos el tiempo y el espacio en el siglo XXI. En esta nueva construcción cultural, que nos propone Eliasson, debiera incorporarse, obviamente, los avances científicos y tecnológicos aún con sus errores y problemáticas de comprensión a nivel de comportamiento con el espacio exterior; así como todas aquellas investigaciones del campo de la psicología y la filosofía que se están llevando a cabo desde hace décadas, sobre el entendimiento de nuestra subjetividad y sus implicaciones psicológicas en cuanto a los cambios conceptuales que ahora nos permiten observarnos a nosotros mismos desde fuera (en tercera persona) pero inmersos dentro de un espacio cualquiera.

Obras como *Your Activity Horizon*, 2004; *La situazione antispettiva*, 2003; *Horizon Series*, 2002, o *Remagine (Large Version)*, 2002 <sup>(56)</sup>; trabajan sobre la construcción de nuevas perspectivas, a través de puntos de vista múltiples y no centrales, o reflexionan sobre la visión del horizonte en el paisaje, multiplicándolo como un modo de deconstrucción de la idea del horizonte tradicional, como la última imagen posible en la representación tradicional del paisaje en Occidente. En definitiva, cambian la perspectiva y reorganizan el punto de fuga en una *doble perspectiva* que diría Eliasson.

*El horizonte es, pues, lo que asegura la identidad del objeto en el curso de la exploración, es el correlato del poder próximo que guarda mi mirada sobre los objetos que acaba de recorrer y que ya tiene sobre los nuevos detalles que va a descubrir. [...] La estructura objeto-horizonte, eso es, la perspectiva, no me estorba cuando quiero ver al objeto: si bien es el medio de que los objetos disponen para disimularse, también lo es para poder revelarse. Ver es entrar en un universo de seres que se “muestran”, y no se mostrarían si no pudiesen ocultarse unos detrás de los demás o detrás de mí. En otros términos, mirar un objeto, es venir a hablarlo, y desde ahí captar todas*

---

(55) VV.AA. ENGBERG-PEDERSEN, Anna (ed.)(2012): *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia*. op. cit. p. 311.

(56) Véanse : <http://olafureliasson.net> (consultada en Febrero de 2015); o *Íbidem*.

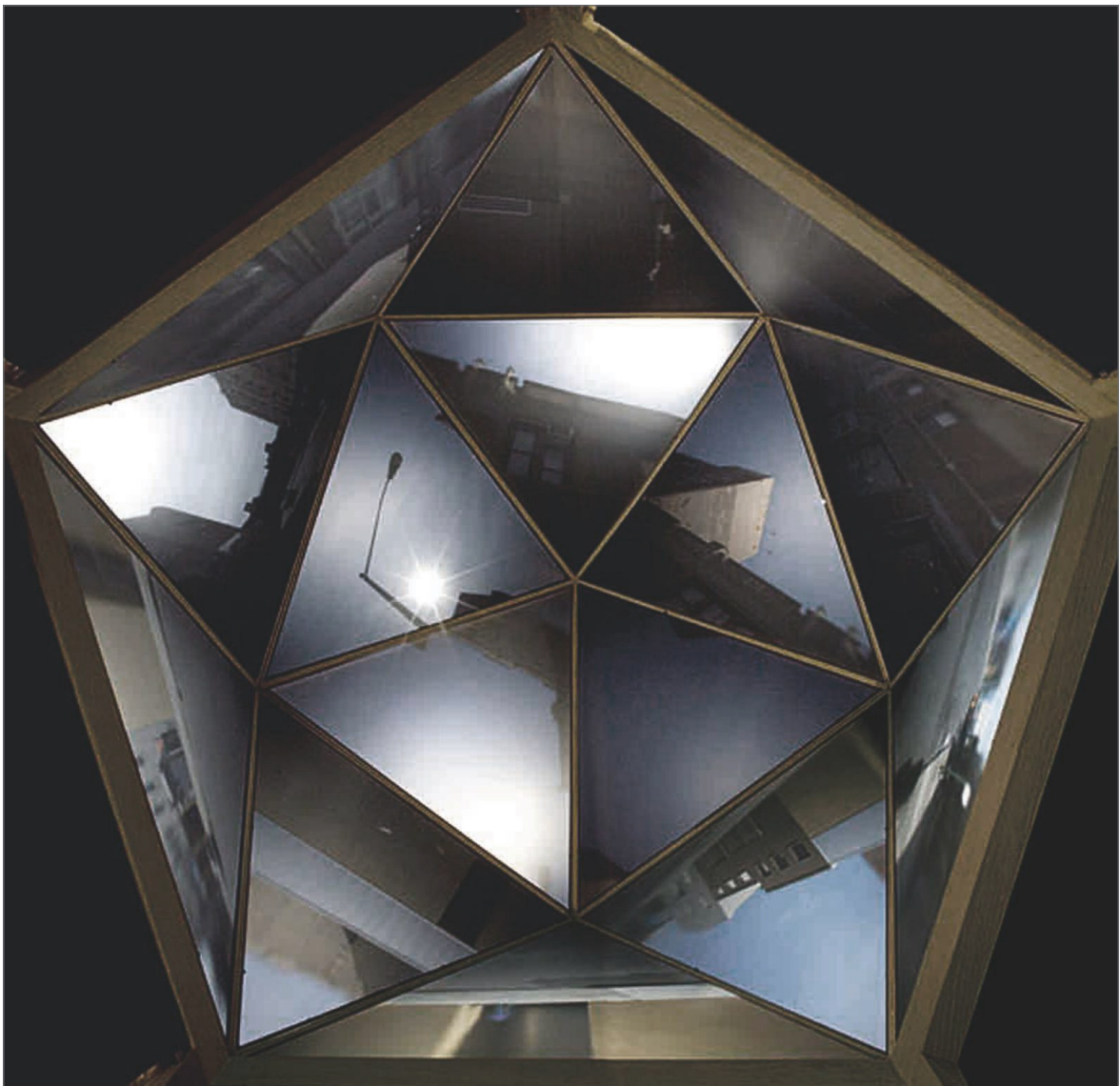




*Dream House*

Olafur Eliasson, 2007.

(arriba) Vista de la obra instalada en el solar del Studio Olafur Eliasson. (abajo) Vistas del paisaje exterior reflejado en los espejos interiores de la obra.





*las cosas según la cara que al mismo presenten. Pero, en la medida en que yo también las veo, las cosas siguen siendo moradas abiertas a mi mirada y, virtualmente situado en las mismas, advierto bajo ángulos diferentes el objeto central de mi visión actual. [...] Si debe existir un objeto absoluto, es necesario que sea una infinidad de perspectivas diferentes contraídas en una coexistencia rigurosa, y que como a través de una sola visión, se ofrezca a mil miradas.*<sup>(57)</sup>

Pero además de multiplicar o desplazar el punto de vista, para derribar las convenciones de la perspectiva tradicional, hay que cambiar radicalmente la relación del cuerpo del sujeto con la experiencia espacio-temporal –tanto dentro como fuera del espacio artístico–. Esto es, ofrecer los medios necesarios al espectador para que tenga experiencias y sensaciones distintas a las que le proporcionaba tradicionalmente el sentido de la vista (como único sentido legítimo para la experiencia estética hasta mediados del siglo XX). Para ello, el artista debe incorporar otros sentidos en la experiencia estética: el cuerpo y sus condicionamientos psicofísicos. Bajo esta intención debemos entender las escaleras y estructuras arquitectónicas que nos encontramos interrumpiendo los espacios expositivos de Eliasson <sup>(58)</sup>. También, las estancias con luces oscuras, niebla coloreada o reflexiones deformantes que desorientan al espectador, o esos pasadizos o habitáculos donde el cuerpo del espectador tiene que introducirse y caminar arriba, abajo o a través de estructuras que juegan a desafiar las fuerzas de la gravedad modificando el apacible equilibrio que el recorrido de orientación horizontal, al que el visitante de los museos de arte tradicional está acostumbrado.

La percepción de la gravitación está directamente relacionada con la línea del horizonte y sobre todo con el movimiento y la acción de caminar. Lo que experimenta el cuerpo, cuando camina y se mueve, es la necesidad de mantener el equilibrio para no caerse, en este sentido, caminar sobre el plano horizontal es un estado tranquilizador y, en cierto modo, neutral porque nos permite mantener el equilibrio gravitacional. El artista juega con la idea de que nuestro cuerpo, con independencia de su posición o movimiento en el espacio, se encuentra condicionado constantemente por la gravitación y juega a desestabilizar esa presión a través de sus instalaciones. En más de una ocasión, Eliasson ha confesado su predilección por la rampa de la nave de turbinas de la Tate Modern porque al bajar por ella el cuerpo se ve obligado a “negociar” su postura física durante el descenso –al igual que sucede cuando pasea por un sendero montañoso por el campo– <sup>(59)</sup>. En el invierno del 2003, Eliasson utiliza esa misma rampa para provocar que los visitantes de la Tate Modern casi se precipiten desorientados en el impresionante espacio de densa niebla y cegadora luz de *The Weather Project*. Al vernos obligados a reconsiderar la velocidad a la que descendemos por la inclinación del plano del suelo, cómo colocamos los pies y cómo trabajan ciertos músculos de las piernas (de los que el ciudadano urbanita desconoce su existencia), el artista logra una

---

(57) MERLEAU-PONTY, Maurice (1945): *Fenomenología de la percepción*. op. cit. pp. 88-90.

(58) La obra *Umschreibung (Circumscription)*, 2004, es un buen ejemplo de recorrido expositivo con estructura en forma de escalera. Se trata de dos escaleras helicoidales, unidas entre sí, instaladas en el atrio de un edificio de Múnich, creando un bucle continuo en forma de hélice doble. Para determinar la forma exacta de cada hélice, se proyectó una espiral en la superficie de una esfera. Los visitantes cuando hacen el recorrido que les propone el artista sienten la presencia de la esfera invisible cuando suben y bajan las escaleras, cuyos peldaños varían de altura al seguir la curvatura de dichas escaleras. Véase: <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100857/umschreibung#slideshow> (consultada en Febrero de 2015).

(59) Véase como el artista explica sus sensaciones al caminar por el campo en la entrevista que el crítico Philip Ursprung realiza al artista en: VV.AA ENGBERG-PEDERSEN, Anna (ed.)(2012): *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia*. op. cit. p. 161.



*La situazione antispettiva.*

Olafur Eliasson, 2003.

Vista del interior de la obra montada en el Pabellón danés de la Bienal de Venecia de 2003.

marcada conciencia física de nuestro cuerpo y de cómo este se mueve. Se genera entonces en el espectador un sentimiento psíquico de presencia en el espacio –diferente al habitual– en relación con la idea de hacer la temporalidad obvia, en la que el tiempo y espacio se manifiestan conjuntamente. Al sentir el propio peso de tu cuerpo, al descender por una superficie inclinada, adquiere este de repente la relevancia de ser un vehículo de la experiencia espacio-temporal.

*Esta es también una de las razones por las que el senderismo nos permite relacionarnos con nuestro entorno de una forma diferente a la que experimentamos cuando caminamos por la ciudad: constantemente tenemos que reconfigurar nuestro cuerpo en relación con el suelo para no tropezar con una roca. El arte y la arquitectura tienen la peculiar habilidad de poder presentar nuestro cuerpo ante nosotros mismos, de hacer que seamos capaces de contemplarnos desde el exterior [...] Deseo reevaluar nuestra manera de interpretar los entornos,*

*debo observar cómo está constituida la presencia física, y la gravitación es una fuerza que también determina nuestra forma de entender el espacio integrada en nuestra concepción de espacio.* <sup>(60)</sup>

En este sentido, entendemos ahora mejor por qué el artista se interesa por la rampa como elemento arquitectónico y por qué la incorpora en muchas de sus obras como parte del recorrido expositivo –valga este otro ejemplo muy significativo *Serpentine Gallery Pavilion* realizada en el Kensington Gardens de Londres, en 2007 <sup>(61)</sup>–. Así que queremos interpretar estas superficies inclinadas como una estrategia de Eliasson de romper la perspectiva central lineal renacentista. Ahora, el espectador si quiere tener una visión global de la obra de arte, por la incorporación de esas rampas, túneles y estructuras arquitectónicas –como elementos esenciales de la misma–, no le queda más remedio que recorrer la trayectoria marcada por el artista, hacer el recorrido que le obliga a ponerse en movimiento –en acción diría Eliasson– para poder experimentar la obra al completo, ya que sólo se nos hace inteligible si se camina por ella.

El espectador vive un viaje en el que el propio trayecto constituye la experiencia de la obra, es decir, el recorrido de su espacio. Durante el mismo, se encuentra por el camino ante estructuras –dispositivos estéticos– que requieren del movimiento de su cuerpo como espectador “caminante” que, consciente ahora del mismo, experimenta inmerso dentro de la obra. Las rampas, túneles y pasadizos funcionan como mecanismos para hacer la espacialidad y la temporalidad obvias para el espectador, generando un sentido crítico aumentado para comprender la experiencia vivida. También, incluiríamos a esta línea, las estructuras en espiral o en forma de hélice –antes comentadas–, las que incorporan el caleidoscopio como superficie fragmentada, cualquiera de la gran variedad de obras que trabajan con superficies especulares o espectrales –como nuestro caso de estudio– o incluso aquellas obras que utilizan luces estroboscópicas para crear fragmentos suspendidos espacio-temporales<sup>(62)</sup>. Todas ellas forman parte de los experimentos de Eliasson para la deconstrucción de la perspectiva de punto central y, como consecuencia, parecen obedecer a su interés por la reinención de nuevos modos de ver y sentir la perspectiva, proponiendo otras diversas: múltiples, dobles, distorsionadas, caleidoscópicas, aumentadas.

---

(60) ELIASSON, Olafur en VV.AA. ENGBERG-PEDERSEN, Anna (ed.)(2012): *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia*. op. cit. p. 161.

(61) *Íbidem*, pp. 406-411.

(62) La obra *The Antigravity Cone*, 2003, es un buen ejemplo de estas experimentaciones de congelación visual del tiempo a través de la luz estroboscópica. La obra formaba parte del pabellón danés de Venecia y se instaló en una de las terrazas creadas por el artista en el exterior del edificio. A través de una ventanilla, abierta en la parte de arriba de un cono invertido hexagonal, se podía ver un estanque de agua situado en la planta inferior, al que no se puede acceder de otra manera. Unas luces estroboscópicas iluminan una fuente situada en el centro del estanque creando en los espectadores la sensación de que el agua se halla detenida, congelada en el tiempo. Véase: *Íbidem* p. 163.

También la obra *Model for a Timeless Garden*, 2011, expuesta en la Hayward Gallery de Londres, en 2013, es otro magnífico ejemplo. En esta ocasión, se trata de una habitación con luces estroboscópicas cenitales iluminando una plataforma alargada ubicada en el suelo. De la plataforma surgen repentinamente chorros de agua en arcos vivaces y gotas en expansión, fuentes de agua con forma de extrañas filigranas de espuma como resoplando, y todo inmovilizado con las luces estroboscópicas parpadeantes. El agua parece sólida colgando suspendida en el ambiente del cuarto oscuro. El efecto de este “modelo para un jardín intemporal” es mágico e irreal, simple pero infinitamente complejo, en donde el espectador de repente se siente atrapado junto con el agua, paralizado, sumamente consciente no sólo de la luz, sino del tiempo y de su presencia en el mundo. Véase: <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100033/model-for-a-timeless-garden#slideshow> (consultada en Febrero de 2015).



#### 4.5. El espectador consciente como coproductor de “mundo externo”.

*Y a la vez, e indisolublemente, la tierra pro-pone, hostil o propicia, lo denso y lo sutil (para abrirse paso), lo oscuro y lo claro (para los ojos), lo dúctil y lo duro (para la mano y la boca); en suma: los “materiales” que, una vez abiertos, separados y hábilmente entreverados y entrecruzados, serán identificados como “cosas” según su forma, “colocando” las cosas en su sitio dentro de un entramado de medidas. En este sentido, el término castellano “colocación” apunta muy bien a esta copertenencia de hombre y tierra para la producción de mundo. No sólo están las cosas “colocadas”, en el sentido de que guardan relación de lejanía, proximidad o contigüidad unas con otras –todas ellas referidas al ahí (Da) del existente mundo–, sino sobre todo en cuanto que sus lugares respectivos surgen de una “colaboración” primigenia entre “iniciativa extática” del ser-hombre (consistente en estar siempre “ahí fuera”, arrojado al mundo) y la opacidad estática del ser-tierra (un ser siempre “vuelto hacia dentro”, ensimismado). Hombre y tierra sólo existen, sólo se dan como “maneras” (una bella metáfora cristalizada, que recuerda la función primordial de la mano). No existe ni ha existido jamás algo así como Hombre sin más, o Tierra como “materia prima”.<sup>(63)</sup>*

El hombre contemporáneo ha aceptado finalmente su “copertenencia” con el espacio que le rodea. Afectado por el peso de las teorías de Martin Heidegger o las reflexiones sobre la relación entre cognición y fenomenología de la percepción de Husserl, Merleau-Ponty y sus seguidores, Eliasson asume el reto de poner en práctica esa concepción del mundo en el que el sujeto es inseparable del objeto. Hoy sabemos que el intento –histórico y metafísico– de distinción entre el Mundo y el Hombre no es posible. No estamos en el “mundo exterior” con nuestro “cuerpo” dotado de un “mundo interior” ubicado en nuestra mente; ni tampoco, el mundo es “aquella cosa externa” dada independiente de nosotros. A lo largo de nuestra investigación, hemos ido discerniendo cómo los artistas contemporáneos, cada vez más, asumen que se encuentran inmersos en el espacio –en el sentido de co-pertenencia al mismo–, de tal modo, que se convierten en “co-productores” del mismo –y con él, todos los “otros seres del mundo”–. En gran parte, el arte contemporáneo, se aleja de la visión idealista de la naturaleza –como lugar inherente– para participar de una visión del mundo en el que el compromiso con la producción del espacio compartido es crucial. Eliasson defiende este modo de entender el espacio contemporáneo en todas y cada una de sus obras, y *The Weather Project* es otro buen ejemplo. Encontrar la perfecta convivencia, entre esa capacidad de producción espacio-temporal del hombre y las propiedades y características físicas de los materiales del mundo exterior, es el gran reto del hombre contemporáneo. Encontrar el perfecto equilibrio entre nuestros recuerdos y expectativas incluyendo, por supuesto, en ese “nuestros” los del mundo, sus seres y materias.

*Las dimensiones de la nave de Turbinas de la Tate Modern se resistían a una comprensión física, y por eso mirando a través de la niebla podías llegar a hacerte una idea del espacio, de un modo subconsciente. De manera que la reconstrucción del espacio físico a partir de los datos visuales ponía a prueba la capacidad del espectador para establecer una relación empírica con su entorno. Los visitantes del museo no podían más que confiar en sus propias sensaciones.*

---

(63) DUQUE, Félix (2001): *Arte público y espacio político. op. cit.* pp. 15-16.



[...] *El espectador de The Weather Project quedó atrapado entre una celebración de los sentidos y el deseo de romper esa relación hipnótica. La escala de la intervención zambullía al visitante en un espacio demasiado grande para alcanzar a ver lo lejano y demasiado etéreo y envolvente para comprenderlo racionalmente.* <sup>(64)</sup>

Resulta inevitable interpretar *The Weather Project* como una profunda reflexión del artista sobre lo que llamamos “mundo externo”, es decir, la cuestión de cómo el ser humano entiende su “existencia” o su “realidad”, el conocimiento empírico del mundo. El artista formula con sus obras, las mismas cuestiones filosóficas –aún sin respuesta– que acompañan, de un modo u otro, al hombre desde el inicio de la humanidad: ¿Hay una “realidad extramental”? ¿Cómo lo “extramental” alcanza a lo mental? ¿Vive el sujeto cognoscente encerrado en sus internas representaciones o algunas de ellas alcanzan lo que está situado “fuera” de ellas? En este sentido, es interesante analizar cómo Eliasson aborda el asunto de la comprensión del espacio dentro del problema esencial del conocimiento del “mundo externo”. El artista –como buen seguidor de las teorías de la fenomenología de la percepción– asume que la verdad y el fundamento del conocimiento lo constituyen en gran medida, precisamente, el problema del “mundo externo”, es decir, la cuestión del saber de su “existencia” o de su “realidad”. Eliasson entra, así de lleno, en la problemática de la pertinencia o validez del dualismo metafísico que afirma que los hechos del universo se explican mejor en términos de elementos irreducibles entre sí: mente y materia, o en el caso de Descartes, el pensamiento y la extensión. Quizá, uno de sus objetivos sea derribar la convención –propia de la tradición occidental– de que la mente es usualmente concebida como experiencia consciente y la materia como el espacio que ocupa al estar en movimiento.

Al artista le interesa volver a las grandes cuestiones filosóficas no resueltas para, desde la mirada del arte, “colocar” al sujeto –ahora espectador consciente– en la condición de “duda” y exposición a la experimentación en torno al mundo que le rodea. Las obras de arte que promueven la capacidad de ese *verse sintiendo* –que insistentemente reivindica Eliasson–, insisten en reclamar la “acción e implicación” del espectador en la experiencia estética. Las obras de Eliasson, aún implícitamente, nos proponen la reflexión sobre un conjunto de dualismos –inseparables en el fondo de la moderna teoría del conocimiento–: el dualismo de lo interno (o inmanente) y lo externo (o trascendente), la dualidad de lo psíquico y lo físico (entendidos como las dos principales clases de realidad); completados con la introducción del tiempo y el espacio como conceptos esenciales en su obra. En *The Weather Project*, lo externo y físico se muestra como “espacial” (como “siendo en el espacio”) y lo interno y psíquico como “temporal” (algo que solamente “ocurre en el tiempo”). Así que, de pronto, en una nave de turbinas –hoy museo de arte–, delante de una gran máquina que simula ser el astro solar, la cognición significa algo completamente diferente –y siguiendo a Francisco Varela <sup>(65)</sup>– el cuerpo se convierte en crucial para nuestra forma de pensar y percibir el “mundo externo”, y en nuestro caso, también la obra de arte.

---

(64) GUERRA, Carles: “Emociones varias” en ELIASSON, Olafur & MILLÁ, Martina (2008): *La naturaleza de las cosas*. op. cit. p. 22.

(65) En varias ocasiones, Eliasson ha manifestado su fascinación por las teorías neurofenomenológicas de Francisco Varela –biólogo chileno, investigador en el ámbito de las neurociencias y ciencias cognitivas, y seguidor de las teorías de Edmund Husserl– al que conoció personalmente en una ocasión, y en concreto ha destacado la influencia en su trabajo del libro del autor *Ética y acción*. Véase: VV.AA. ENGBERG-PEDERSEN, Anna (ed.)(2012): *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia*. op. cit. p. 391.



*The Weather Project*

Olafur Eliasson, 2003.

Vista del público en la pasarela de la primera planta de la nave de turbinas de la Tate Modern de Londres.

En este sentido, el museo del arte se convierte en un lugar en el que ya no tiene sentido hablar de “objetividad” y “autonomía” –tan reivindicadas en la modernidad–. El otrora tan aclamado “cubo blanco” queda irresolublemente contaminado por la propia memoria y experiencia anticipatoria del espectador. No se trata, ahora, de una mera relación con los objetos –obras de arte–, sino también con las propias exposiciones en cuanto espacios culturales e incluso con la posición –política e ideológica– del museo en la sociedad en términos generales. Al artista le interesa generar –en el cambio de paradigma de la experiencia estética que con su práctica artística promueve– no solamente la participación del espectador, sino también la implicación por parte del museo en los mecanismos artísticos del propio acto de mirar. El artista parte de la base de que el interés se ha trasladado de la cosa experimentada a la experiencia en sí misma. Los artefactos culturales ya no son autónomos y por ser “del mundo”, implican en su puesta en escena, el espacio circundante. *Cultivamos la naturaleza en los paisajes*, nos dice el artista. Esta es la estrategia que Eliasson nos ofrece para vernos a nosotros mismos sintiendo –viendo–, *para evaluarnos y criticarnos a nosotros mismos y nuestra relación con el espacio* <sup>(66)</sup>.

---

(66) ELIASSON, Olafur (2012): *Leer es respirar. op. cit.* p. 25.

*“Racionalista”, “cartesiana” u “objetivista”: estos son algunos de los términos que se utilizan hoy en día para caracterizar la tradición dominante en la que hemos crecido. Sin embargo, cuando se trata de re formular el conocimiento y la cognición, considero que el término que mejor se adecua a nuestra tradición es abstracta: no hay palabra que caracterice mejor a las unidades de conocimiento que han sido consideradas más «naturales». La tendencia a abrirnos paso hasta la atmósfera pura de lo general y de lo formal, de lo lógico y lo bien definido, de lo representado y lo planificado, es lo que le confiere su sello característico a nuestro mundo occidental. Lo que quisiera destacar en esta sección es que existen fuertes indicaciones de que el conjunto de ciencias que tratan del conocimiento y de la cognición, las ciencias cognitivas, lentamente han ido cobrando conciencia de que las cosas han sido planteadas al revés y han comenzado un radical viraje paradigmático o epistémico. El núcleo de esta visión emergente es la convicción de que las verdaderas unidades de conocimiento son de naturaleza eminentemente concreta, incorporadas, encarnadas, vividas; que el conocimiento se refiere a una situacionalidad y que lo que caracteriza al conocimiento, su historicidad y su contexto, no es un “ruido” que oscurece la pureza de un esquema que ha de ser captado en su verdadera esencia, una configuración abstracta. Lo concreto no es un paso hacia otra cosa. Es cómo llegamos y dónde permanecemos.”*<sup>(67)</sup>

Así que, el conocimiento del “mundo externo” no puede ser objetivo ni abstracto, tal y como nos han hecho creer desde hace siglos, sino que debe ser fruto de las experiencias empíricas de la realidad –basadas en nuestro cuerpo subjetivo– de *naturaleza eminentemente concreta, incorporadas, encarnadas, vividas*, nos decía Francisco Varela. El esfuerzo de Eliasson en trasladar esta visión del conocimiento a la obra de arte –en relación a la “situacionalidad” del cuerpo del sujeto– ha dado enormes frutos a lo largo de su carrera. Desde estas coordenadas, el artista pretende abordar el problema de la verdad, de la verdad del conocimiento, concebida tradicionalmente como “objetividad”. Para la tradición occidental, es “verdadero” únicamente el “conocimiento objetivo” –ante tal convención– el artista quiere que nos preguntemos qué significa exactamente este término. Nos sitúa ante la cuestión obsesiva en la historia de la filosofía: si el sujeto, por definición, está escindido y separado del objeto ¿cómo lo alcanza? ¿cuál es el origen y fundamento del posible “puente” entre esas dos orillas que nos planteaba Heidegger? A estas preguntas, de difícil respuesta, Eliasson responde colocándonos como espectadores en una inquietante duda permanente, donde adquieren sentido los dos tipos generales de solución, que a lo largo de la historia se han propuesto: las soluciones “idealistas” y las “realistas”. El artista mantiene en suspenso esa duda flotando entre la densa neblina solarizada de *The Weather Project* –tal y como es lícito que la obra de arte haga–, alejándose de las soluciones que implican el dualismo sujeto/objeto. Sabemos que para las primeras –las idealistas– tanto las condiciones de la validez del conocimiento como su fundamento recaen exclusivamente en el sujeto; y que para las segundas, en cambio, recaen exclusivamente en el objeto –materia o substancia–; entonces ¿dónde situarnos? Eliasson busca sus propias respuestas –apartado del museo, ya en el ensimismamiento del estudio– en la fenomenología de la percepción de Husserl, que en un esclarecedor texto, recapitula así sobre sus propias soluciones:

---

(67) VARELA, Francisco (1996): *Ética y acción*. Santiago de Chile, Editorial Dolmen. p. 50.

*El conocimiento, en todas sus formas, es una vivencia psíquica; es conocimiento del sujeto que conoce. Frente a él están los objetos conocidos. Pero ¿cómo puede el conocimiento estar cierto de su adecuación a los objetos conocidos? ¿Cómo puede trascenderse y alcanzar fidedignamente los objetos? Se vuelve un enigma el darse de los objetos de conocimiento en el conocimiento, que era cosa consagrada para el pensamiento natural. En la percepción, la cosa percibida pasa por estar dada inmediatamente. Ahí, ante mis ojos que la perciben, se alza la cosa; la veo; la palpo. Pero la percepción es meramente vivencia de mi sujeto, del sujeto que percibe. Igualmente son vivencias subjetivas el recuerdo y la expectativa y todos los actos intelectuales edificados sobre ellos gracias a los cuales llegamos a la tesis inmediata de la existencia de seres reales y al establecimiento de las verdades de toda índole sobre el ser ¿De dónde sé, o de dónde puedo saber a ciencia cierta yo, el que conoce, que no solo existen mis vivencias, estos actos cognoscitivos, sino que también existe lo que ellas conocen, o que en general existe algo que hay que poner frente al conocimiento como objeto suyo?* <sup>(68)</sup>

#### 4.6. La temporalidad como aspecto inherente al espacio.

En *The Weather Project* es importante para Eliasson el tiempo que la gente pasa “en” la obra “dentro” de la nave de turbinas de la Tate Modern <sup>(69)</sup>. La secuencia temporal de la obra sucede dentro de un espacio museístico que el espectador aprende rápidamente a experimentar. Pero en realidad, la duración de la experiencia —si es larga o corta, no es lo importante—, lo que le interesa al artista es que sea capaz de entrar y salir de la experiencia de la obra para que perciba el dentro y fuera; esa oscilación de ver el arcoíris, o no, que tenía lugar en la obra antes comentada *Beauty*. En definitiva que sea consciente de su situación espacio-temporal durante el transcurso de la experiencia estética.

Eliasson, desde el comienzo de su trayectoria, ha estado interesado en reflexionar sobre la percepción temporal modificada por el sistema social, económico o cultural que mueve el mundo, sobre cómo los mecanismos de poder modifican nuestra percepción del tiempo y del espacio. Para forzar la reflexión en el espectador del arte y al público en general, sobre estos asuntos, el artista genera en sus instalaciones esas mismas modificaciones para evidenciar lo manipulables que son realmente los parámetros espacio/tiempo. Muchas de sus obras deconstruyen ciclos naturales como el transcurso del día en *Your Sun Machine*, 1997; un doble atardecer en *Double Sunset*, 1999; o la recreación del eterno atardecer en *The Weather Project*. Eliasson pretende mostrar al espectador que nuestra relación con el espacio sólo es contingente, que está condicionada culturalmente y que siempre es renegociable. El artista llama la atención sobre lentos procesos naturales: la fusión de un bloque de hielo en *The Very Large Ice Step Experienced*, 1998; *Melting Ice on Gunnar's Land*, 2008; o el crecimiento de musgo y plantas acuáticas en *The Moss Wall*, 1994; para enfrentar la cadencia y lentitud propia de la naturaleza —reflejada en estos procesos— frente a los bruscos y trepidantes cambios que la sociedad contemporánea es capaz de generar en nuestras vidas

---

(68) HUSSERL, Edmund (1982): *La idea de la fenomenología*. Barcelona, Herder, 2012. p. 29.

(69) Nótese que hemos utilizado la preposición “en” y no “con” la obra, para remarcar dónde se ubica el espectador en las obras de Eliasson. El artista apuesta por introducir al espectador “dentro de” la experiencia de la obra como sujeto que se ubica “en” no “junto” o “con” la obra de arte.



La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.



*Your Sun Machine.*

Olafur Eliasson, 1997

Vistas de la Marc Foxx Gallery,  
Los Ángeles, tomadas a tres  
horas distintas del día.

en cuestión de segundos –bombas atómicas, cohetes espaciales, trenes de alta velocidad, ciberespacio–.

Por otra parte, hay que destacar el interés que muestra el artista por el tiempo en términos cronológicos, por el pasado y el futuro, por la historia, por las esperanzas y recuerdos, siempre en relación a la percepción del sujeto que experimenta: el “yo, ahora” <sup>(70)</sup>. Eliasson no escenifica procesos históricos lineales, no “cuenta historias” con un principio y un final; como mucho, sus historias –si se pueden llamar así– duran lo que dura la experiencia del espectador ante las obras. Se trata entonces, en la mayoría de las ocasiones, como en *The Weather Project*, de evidenciar lentas transformaciones de fenómenos naturales, transiciones graduales entre diferentes estados físicos de las materias primigenias, o estados psicofísicos del sujeto-espectador. Esto se refuerza con el empleo del gerundio –que gramaticalmente suele denotar acción o estados durativos– y que el artista utiliza en el título de muchas de sus obras: *Looking for Hot Water on Gunnar’s Land*, 1995; *Seeing Yourself Sensing*, 2001. Además, para enfatizar todavía más la implicación del espectador en las obras, es habitual encontrarnos en sus títulos con el pronombre personal *Your: Your Lost Outside*, 2014; o *Your Orbit Perspective*, 2013; designando directamente al espectador como agente activo de la obra <sup>(71)</sup>.

El artista regenera las históricas estrategias artísticas que implicaban al público del arte directamente como coagentes de la obra. Es, por tanto, heredero de los *Environment*, *Actions* y *Happenings* de los artistas de la Neovanguardia de mediados del siglo XX <sup>(72)</sup>. Eliasson conecta con los años de la expansión del espacio expositivo hacia el exterior, y de la apertura de la experiencia y la producción artística fuera de las formalizaciones tradicionales: del marco del cuadro –como en los *droopings* de Jackson Pollock–, de la escultura fuera del pedestal –como en las performances de Allan Kaprow–, o incluso de las instalaciones *site-specific* fuera de los muros de la galería y los museos –como en los *Non-Sites* de Robert Smithson–. Eliasson está interesado, sobre todo, en dónde dejaban al espectador aquellos experimentos procesuales, ya que el espectador de los sesenta se veía obligado a estar en movimiento, activo, y a percibir su propia corporeidad en el espacio (del arte o no) en relación con los objetos o cuerpos que se desplegaban a su alrededor. El artista recoge esta tradición para expandirla, va más allá de la pura implicación física del espectador porque pretende activar también su percepción psíquica del espacio y el tiempo. Para Eliasson, la percepción de la obra de arte es un acto o producto de circunstancias culturales e históricas –además de sensoriales y emocionales– que se experimentan ante la obra en el momento de la experiencia estética, cuando éste está delante de la obra, cuando surge el “Yo, ahora” antes mencionado. El espacio –el mundo exterior– se nos muestra como un producto del

---

(70) Vemos especialmente desplegadas este tipo de ideas en obras como *Your Only Real Thing Is Time* expuesta en The Institute of Contemporary Art de Boston, en 2001. Véase: <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101211/your-only-real-thing-is-time#slideshow> (consultada en Febrero de 2015).

(71) Véase: <http://olafureliasson.net> (consultada en Febrero de 2015).

(72) Hacemos uso del término “Neovanguardia”, propuesto por el teórico americano Benjamin H.D. Buchloh, para referirnos a las prácticas artísticas de postguerra –Pop, Minimal y Conceptual fundamentalmente– surgidas del convulso contexto social, económico y político (entre los años cincuenta y los setenta) que aún siguiendo la línea de las vanguardias históricas más revolucionarias radicalizaron más todavía sus posturas en cuanto al estatuto de la obra, del artista y de las instituciones del arte. Véase: BUCHLOH, Benjamin H.D. (2004): *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid, Akal; y, BUCHLOH, Benjamin H. D. (2000): *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, The MIT Press.



todo cultural que va cambiando con el paso del tiempo o con los diferentes usos; comparte nuestro artista, en cierto modo, la opinión de Robert Smithson sobre la “naturaleza” como una invención del hombre de los siglos XVIII y XIX.

Muchos artistas contemporáneos –entre los que se encuentra Eliasson– conciben el papel del espectador del arte dentro de la propia obra. Hoy, el espectador no puede separarse del discurso de las obras de arte, no podemos hablar “sobre” las cosas sino únicamente como “parte” de ellas. No es posible, ante el poderoso artefacto visual de *The Weather Project*, mantenerse al margen o permanecer en la distancia crítica sino que la reflexión del espectador –materializada (en su sentido literal) a través de su reflexión especular en el espejo cenital de la nave de turbinas– se fusiona con el objeto que reflexiona y queda absorbida por él. La percepción del espectador cambia las cosas o los espacios –las obras de arte– en la misma medida en que ellas causan la percepción. Así, el artista pone de manifiesto que lo esencial en el arte es dar sentido a la obra a través de la propia percepción del espectador que genera sus propios significados en ese tiempo y en ese espacio. De este modo, el artista defiende que ya no es posible ver el mundo sin tener en cuenta que la experiencia de la temporalidad y la espacialidad no es exclusivamente física sensorial (tal y como defendían los artistas de las neovanguardias) sino que el peso de la cultura contemporánea –del mundo globalizado– nos rodea y marca inexorablemente nuestro modo de percibir los parámetros espacio/tiempo. A pesar de que parecía que la obsesión modernista sobre el tiempo había desaparecido a favor de un interés posmoderno por la espacialidad, la temporalidad en el siglo XXI, ha cobrado fuerza en la sociedad.

La temporalidad en el mundo contemporáneo está sometida a una revalorización en sintonía con las exigencias de la globalización. En la línea de las teorías desarrolladas por Antonio Negri, la historia se encuentra actualmente “suspendida”, ya que la globalización exige una especie de eterno presente frenético <sup>(73)</sup>. Nuestra época se caracteriza por la represión de la memoria histórica, se promueve desde los gobiernos las amnistías de la memoria para pasar rápidamente página y así, a toda velocidad, hacer como si no hubiera pasado nada, mejor no remover fantasmas del pasado, parece que sólo los vampiros decimonónicos –de estética romántica y sublime– pueden acaparar las pantallas de las escasas salas de cine que quedan en nuestras ciudades en la actualidad. Todo ello produce una pérdida de orientación temporal, que se suma a la desorientación espacial promovida, entre otros motivos, por la supresión de las viejas fronteras y la nueva configuración geopolítica internacional, la geolocalización a través de las nuevas tecnologías y las redes informáticas o los nuevos y veloces medios de transporte *low cost* que nos inculcan el imperioso deseo de movilidad constante –si es alrededor de todo el planeta mejor– como una necesidad vital y obsesiva identificada con el éxito personal o profesional. La percepción de la temporalidad contemporánea está basada en el concepto de inmediatez y simultaneidad, la idea de pasado y futuro tienden a desaparecer, la historia se diluye, el horizonte de la historia se duplica –como en el techo especular de nuestro caso de estudio– su reflejo infinito la convierte en “presente eterno”.

---

(73) Véase para mayor referencia sobre las teorías de este pensador, el controvertido libro *Imperio* donde Antonio Negri junto a Michael C. Ehrhardt identifican un cambio radical de los conceptos que conforman la base filosófica de la política moderna: soberanía, nación y pueblo. Los autores vinculan esta transformación filosófica con los cambios culturales y económicos propios de la sociedad postmoderna basada en la globalización. Véase: NEGRI, Antonio; EHRHARDT, Michael C. (2000): *Imperio. op. cit*; o, NEGRI, Antonio (1992): *Fin de siglo*. Barcelona, Paidós Ibérica.



*Melting Ice on Gunnar's Land*

Olafur Eliasson, 2008.

Serie de fotografías del proceso de  
deshielo de un bloque glaciar.

*[...] No creo que sea posible hablar sobre el pasado y el futuro; sin embargo quizás se pueda hablar sobre la memoria y las expectativas [...] pienso que podemos sentir el presente. Los estados del ser no mediato no suelen resultar mejores que los mediatos.* <sup>(74)</sup>

Desde luego, desde el punto de vista antropológico y social, Eliasson es plenamente consciente de que la presión que el ciudadano occidental –del siglo XXI– vive con respecto a la hegemonía del presente está mediatizada por la política y la economía de mercado globalizada. Es oportuno apuntar aquí, que encontramos ciertos nexos entre esta visión sociológico-temporal “en suspenso” –sugerida por Antonio Negri y recogida por Eliasson en muchas de sus obras– con la transhistórica concepción filosófica del tiempo basada en la cosmología del “eterno retorno”. La idea de que el universo es cíclico no es nueva y ha marcado profundamente las teorías del origen de la vida desde siempre. La mayoría de las cosmologías

---

(74) ELIASSON, Olafur en VV.AA. ENGBERG-PEDERSEN, Anna (ed.)(2012): *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia*. op. cit. p. 16.



orientales tradicionales se basan en este supuesto –el mundo se reencarna al igual que las almas–, y en Occidente la idea del eterno retorno era defendida por los estoicos, quienes creían que el mundo se extinguía para volver a crearse. Más tarde, Friedrich Nietzsche –en *Así habló Zaratustra*– popularizó la idea de que el universo es cíclico y, aunque filósofos posteriores dudan si el pensador alemán se refería a éste como una verdad cosmológica o como un mero concepto intelectual, su concepción ha permanecido como un tópico literario y cultural hasta la fecha. En el campo de la sociología, la teoría del origen del universo como “eterno retorno” analizada en profundidad por Mircea Eliade en sus investigaciones sobre los mitos de las religiones arcaicas –en *El mito del eterno retorno* <sup>(75)</sup>– también ha demostrado su profundo calado en el imaginario cultural del origen del mundo en multitud de culturas ancestrales. En el campo de la literatura, el escritor francés Gustave Flaubert –en *Madame Bovary*–, Hermann Hesse –en *Siddhartha*–, o Jorge Luis Borges –en *Historia de la eternidad*– tratan también la idea de que el presente puede ser estirado, para que dure más y más tiempo.

Esta es la capacidad del ser humano de vincular un momento con el siguiente, creando así la sensación de presencia en el tiempo, que define Eliasson como *la extensión del ahora*. El artista se aleja de la idea de la experiencia temporal de la tradición del norte de Europa a través de la sublimidad. Cuando el artista habla del “ahora” no quiere apelar a esa idea romántica de presencia liberada a través de la experiencia de lo sublime. Digamos que el artista valora la presencia, el “yo, ahora”, cuando es considerada una extensión de la memoria o del inicio de nuestras expectativas. No existe un lugar fuera del tiempo y de la historia; la obras de Eliasson nos ofrecen la posibilidad de experimentar el tiempo desplazado –modificado– desde su contexto originario al propio de la cultura. El artista nos propone una experiencia del tiempo, consciente de que es una construcción cultural y, como tal, está condicionada por la sociedad que la construye. Sus obras dirigen nuestra mirada hacia el proceso de cambio de paradigma espacio-temporal del siglo XXI, en el momento justo y en el lugar adecuado.

En cuanto a la concepción de temporalidad lineal historicista, muy asentada en nuestra sociedad desde el siglo XIX, Eliasson se ha confesado en múltiples ocasiones contrario a ella. El artista –tal y como vimos antes– se muestra más cercano a cosmologías ligadas al “presente” (sobre todo en los inicios de su carrera) como por ejemplo la filosofía de Henri Bergson, para el que el tiempo era un aspecto constitutivo de toda experiencia real cotidiana <sup>(76)</sup>.

*Para mí, la riqueza del pensamiento de Bergson reside en su idea de la densidad temporal. Él no ve el tiempo como una línea; el tiempo es no-lineal. Él diría que*

---

(75) Nos estamos refiriendo, en concreto, al célebre texto con título *El mito del eterno retorno* del historiador y filósofo Mircea Eliade. Este texto es una original introducción a la Filosofía de la Historia cuyo objeto de estudio son los mitos y creencias de las sociedades tradicionales, movidas por la nostalgia del regreso a los orígenes, y rebeldes contra el tiempo concreto como una valoración metafísica de la existencia humana. Las categorías en que se expresa esa negación de la historia son los arquetipos y la repetición, instrumentos necesarios para rechazar las secuencias lineales y la idea de progreso tan característica de la cultura de Occidente. Véase: ELIADE, Mircea (1947): *El mito del eterno retorno*. Madrid, Alianza Editorial, 2011.

(76) Véase: BERGSON, Henri. *Lecciones de estética y metafísica*. op. cit.

*el espacio es de tiempo, y no que está en el tiempo. No se puede hablar de ninguna materia en absoluto sin tomar en consideración el aspecto temporal.* <sup>(77)</sup>

También, como comentábamos anteriormente, se muestra interesado por las ideas sobre la teoría del conocimiento alternativas al racionalismo como las de Maurice Merleau-Ponty <sup>(78)</sup>, o las de Husserl, Bergson, Deleuze, etc. Del primero recoge Eliasson, entre otras cuestiones, la idea de que la temporalidad es inseparable de la psique, es decir, que tiempo y subjetividad mantienen una relación muy íntima y estrecha.

*Pero, si considero al mundo en sí mismo, no hay más que un sólo ser invisible y que no cambia. El cambio supone cierto lugar en que me sitúo y desde donde veo desfilar las cosas; no hay acontecimientos sin un alguien al que ocurren y cuya perspectiva finita funda la individualidad de los mismos. El tiempo supone una visión, un punto de vista, sobre el tiempo. [...] El tiempo no es, luego, un proceso real, una sucesión efectiva que yo me limitaría a registrar. Nace de mi relación con las cosas. En las mismas cosas, el futuro y el pasado están en una especie de preexistencia y de supervivencia eternas; el agua que pasará mañana está en estos momentos en sus fuentes, el agua que acaba de pasar está ahora un poco más abajo, en el valle. Lo que es pasado o futuro para mí es presente para el mundo.* <sup>(79)</sup>

El pasado y el futuro se revela en muchas de las obras de Eliasson como aspectos subjetivos de la psique del sujeto y, por tanto, dependientes directamente del ser (sujeto) que experimenta en un presente eterno de “ahoras”. Esta sensación es la que invade al visitante de *The Weather Project*, consciente de que aquello que está experimentando es algo temporal, único e irrepetible –se trata de una obra de carácter temporal creada para la nave de turbinas de la Tate Modern para un periodo limitado de seis meses–. Además, el visitante podía percibir la obra bajo el influjo del “aquí, ahora” –por la inmersión que producía en los visitantes la situación concreta– el evento de estar juntos en aquella nave monocromática hasta el punto de percibir incluso la sensación de ser los propios creadores del espacio. El “ahora” –como un evento en sí mismo– nos proporciona la percepción de encontrarnos a nosotros mismos, participando con otras personas en esa experiencia colectiva producida conjuntamente de forma artificial. Retrospectivamente, se podría decir que en el “ahora” –en este tiempo y en este espacio– sucedió algo. En este sentido el “ahora” de nuestro caso de estudio es inseparable de la temporalidad del espacio <sup>(80)</sup>. Este “aquí, ahora”, al que hace referencia Eliasson en muchas de sus obras, no deja de ser otro producto cultural –aunque

---

(77) VV.AA. ENGBERG-PEDERSEN, Anna (ed.)(2012): *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia. op. cit.* p. 391.

(78) Eliasson siempre se ha declarado seguidor acérrimo de M. Merleau-Ponty y la escuela de la fenomenología, y en concreto, del ensayo capital para el estudio del comportamiento: *La fenomenología de la percepción*. En este texto, el célebre filósofo francés justifica una teoría del conocimiento tomando como base el análisis de la percepción, mediante el método de descripción fenomenológica heredado de Edmund Husserl. Merleau-Ponty construye una sólida teoría justificativa bajo el presupuesto de que la experiencia perceptiva es la base fundamental de nuestro transitar por el mundo, centrada en la primacía de “la vida del cuerpo” como vida de la existencia subjetiva.

(79) *Ibidem*, pp. 418-420.

(80) Sólo hay que navegar un poco en la red para ver alguno de los videos que los cientos de visitantes y turistas grababan jugando con sus móviles, bajo el espejo de la Tate Modern aquel invierno de 2003. En la web del artista hay un vídeo compuesto de varios fragmentos de aquellas tomas espontáneas: <http://olafur-eliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project#slideshow> (consultada en Febrero de 2015).

en esta ocasión creado por el propio artista— en rebeldía con los modelos espacio-temporales convencionales. Esta nueva convención subjetiva que nos propone el artista, propicia, en un lugar concreto, la posibilidad de una nueva percepción bajo una perspectiva específica, y como ya hemos señalado anteriormente, la perspectiva no es neutral.

[...] *Nuestras expectativas ante el momento que está por venir como la memoria del que acaba de pasar forman parte de nuestro sentido del “ahora”.*

[...] *Husserl suponía que ese “ahora” solo puede vincularse a un sujeto cuyas expectativas y cuya memoria establezcan los parámetros de la experiencia y la orientación en un espacio.*

[...] *Así, dado que nuestro “ahora” se ha extendido en el tiempo, debería seguirle una discusión acerca del “aquí” que, en particular, haga referencia a los temas espaciales, como aquellos que constituyen nuestros entornos inmediatos.* <sup>(81)</sup>

#### 4.7. La adquisición del método científico-dialéctico como estrategia de producción.

*Obviamente, yo no soy científico, sino un artista. Me inspiro en el método usado por la ciencia y en particular en el ámbito de las ciencias que tratan de entender el mundo, no solo de representarlo. Pero creo que mi estudio es tan real como cualquier laboratorio científico. Eso tiene que ver con que el arte no solo se ocupa de crear un lenguaje o un mapa del mundo, sino también de probar empíricamente cómo ese lenguaje se traduce en el mundo, cómo el lenguaje artístico puede ser usado en diálogos en otros ámbitos, por ejemplo, las ciencias, la arquitectura, el diseño [...] Desde este punto de vista, el arte es extremadamente real y el aspecto casi del laboratorio nos ofrece una oportunidad de ser impredecibles [...] Eso quiere decir que un laboratorio de arte puede constituir una crítica saludable de los mecanismos uniformes, estándares de la sociedad.* <sup>(82)</sup>

El espejo colocado en el techo para conseguir que el espectador se vea reflejado, al igual que en nuestro caso de estudio, es utilizado de nuevo por el artista en la obra *Frost Activity* en Dinamarca e Islandia, en 2004. En esta ocasión, el espectador se refleja inmerso en la trama de un diseño de pavimento geométrico procedente de una versión bidimensional de los “casi” ladrillos tridimensionales que Eliasson —junto con su colaborador, el geómetra y arquitecto Einar Thorsteinn, han investigado durante años y que, en cierta manera, están conectados con la idea de “casi-objeto” del filósofo francés Michel Serres <sup>(83)</sup>. De esta mane-

---

(81) ELIASSON, Olafur (2002): “The Weather Forecast and Now” en BIRNBAUM, Daniel (ed.)(2002): *Olafur Eliasson. op. cit.* p. 140.

(82) ELIASSON, Olafur en VV.AA. ENGBERG-PEDERSEN, Anna (ed.)(2012): *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia. op. cit.* p. 333.

(83) El término “casi” alude a “seudo”, es decir, una cosa que pretende pasar por otra, una pequeña mentira. Pero, cuando Eliasson utiliza este término para designar las formas experimentales geométricas con las que construye sus obras (muros, suelos, etc.), le da un significado de impredecibilidad. Se acerca entonces a la idea del “casi-objeto” del filósofo francés Michel Serres, por el cual, el término “casi” puede tener la acepción de “relacional” y por tanto de “variable”. Si un objeto es susceptible de cambiar, hay que observar más atentamente las condiciones del cambio. Lo que le interesa al artista, de lo que nos propone el filósofo, es el asunto de la temporalidad como coproductor del “casi-objeto”. Véase: SERRES, Michel (1994): *Atlas*. Madrid, Cátedra, 1995.

ra, la experiencia del espectador es doblemente desestabilizante, ya que además de verse reflejado en el techo, se encuentra sobre una superficie inestable y cambiante (desde el punto de vista óptico), en la que de alguna manera pierde la orientación. A través de estas superficies de extraños ladrillos interconectados, Eliasson desarrolla la idea del recubrimiento total de un espacio, a través del apilamiento de unidades de figuras geométricas que pueden ser amontonadas de maneras diferentes. Esta preocupación de carácter científico y su formalización en la figura geométrica del “casi-ladrillo” ha sido utilizado por el artista en múltiples obras a lo largo de los años. Lo excepcional de la figura, y lo que le fascina al artista, es que dependiendo de qué cara se utilice de cada uno de los “casi-ladrillo” apilados, la forma total de recubrimiento de la superficie cambia totalmente, por lo que se posibilita la interpretación de un modelo constructivo que se desvía de la concepción predominante de espacio, anclada en el racionalismo, que usa el cubo y otros elementos euclidianos como núcleo de su construcción. Por tanto, el “casi-ladrillo” de Eliasson posee una dimensión crítica social, económica e incluso política, si relacionamos la apertura al cambio y la posibilidad de constante modificación como una ideología política.

Pero, volvamos a aquella imagen del espectador reflejada en esos techos especulares –que tanto gustan a Eliasson– porque, desde luego, no son meras superficies lúdico decorativas, sino más bien cristalinas metáforas del complejo funcionamiento de la conciencia del sujeto, que tanto ha preocupado a la filosofía, la estética y la ciencia a lo largo de la historia. En el centro de la cosmovisión filosófica de György Lukács –expuesta entre otros textos en su obra capital *Estética* <sup>(84)</sup>– encontramos una idea muy pertinente para la interpretación de ciertas obras de Eliasson y, en concreto, de nuestro caso de estudio. Se trata de la idea de la interacción constante de los “reflejos” –“antropomorfizador” y “desantropomorfizador”–: arte y ciencia. Lukács nos dice que la realidad objetiva es una sola pero los hombres disponen de dos maneras de aprenderla: por un lado a través del reflejo científico que se obtiene de una imagen conceptual de la realidad y, por otro, a través del reflejo artístico que la representa gracias a la imaginación. En el reflejo estético, el fin que se debe alcanzar no es el de comprender conceptualmente las leyes, sino representar por imágenes sensibles un relato particular. El reflejo científico aleja al hombre de su realidad, lo “desantropomorfiza”, mientras que el reflejo estético lo acerca, por lo que el arte se nos manifiesta más cercano a la vida cotidiana que la ciencia. La diferencia, que establece Lukács, entre el método científico y el método dialéctico parte de su concepción de que la conciencia refleja la realidad que existe fuera de ella, según lo cual, se plantea que el pensamiento se desprende de los objetos y el juicio se esfuerza por corresponder a las cosas. Podríamos decir entonces, que el hombre-espectador reflejado en el techo de *The Weather Project* va enriqueciéndose en sus continuas transformaciones (recordemos cómo se comportaban los visitantes bajo el espejo en la nave de turbinas en constante interacción con sus cuerpos reflejados) que lo llevan de la cotidianidad de pasear por un museo al enfrentamiento concreto de verse inmerso con cada uno de sus reflejos en un intenso proceso de experiencia estética ante la gran obra de arte. A partir de aquí, debemos ver la función catártica específica del reflejo estético como una estrategia dialéctica que promueve el diálogo frente a lo sensible y los sentidos, en su búsqueda por poner en duda el reflejo científico, la “verdad objetiva (científica)”, que, en el caso de Lukács, es la que marca la pauta para la construcción de sus teorías estéticas. Pero a pesar de que, tal y como hemos venido advirtiendo, Eliasson está intere-

---

(84) LUKÁCS, György (1963): *Estética. Parte 1, La peculiaridad de lo estético. Vol.1, Cuestiones preliminares y de principio*. Barcelona, Grijalbo, 1982.



sado en presentarnos el “mundo exterior” en base a las categorías fundamentales de la tradición científica que desde la Antigüedad griega hasta la modernidad se caracteriza por: movimiento, espacio y tiempo ¿es acaso verdaderamente afín Eliasson al método dialéctico materialista? ¿antepone el artista la experiencia sensible a la construcción de los conceptos inteligibles? No lo creemos, el propio artista nos decía antes, al respecto, que *un laboratorio de arte puede constituir una crítica saludable de los mecanismos uniformes, estándares de la sociedad*.

Las preocupaciones artísticas de Eliasson sobre la relación arte y ciencia, y el paradigma espacio-temporal contemporáneo, van más allá de la tradición dialéctica. Para empezar, el artista se aleja de la idea tradicional del arte y la estética, encarnada en la representación del mundo exterior, basada en lo visual. Bien es sabido que los artistas de nuestro tiempo –entre los que está Eliasson– nos proponen una reescenificación de fragmentos de nuestro entorno para desencadenar cambios en nuestra comprensión del espacio circundante. De este modo, estimulan la totalidad de los registros de los sentidos y deconstruyen los paradigmas del “sujeto” que percibe y del “objeto” de la percepción. El artista explora nuevas formas perceptivas entremezclando lo “real” con lo “virtual”, dando lugar a una experiencia estética nueva que desata lo imprevisto y lo impredecible: aquello que no es totalmente explicable o representable desde conceptos o expectativas preexistentes propias de la ciencia occidental.

Las obras de Eliasson, en mayor o menor intensidad, parecen estar conectadas con una gran heterogeneidad de reflexiones y teorías científicas propias de nuestra época. Vemos en ellas, por ejemplo, preocupaciones sobre la existencia de mundos más allá del espacio y del tiempo –como las teorías del “hiperespacio” y los “universos paralelos”<sup>(85)</sup>–, o sobre las nuevas teorías en neurociencia y la investigación en la percepción y la conciencia –como las metodologías neurofenomenológicas para la elaboración de una ciencia de la experiencia subjetiva–<sup>(86)</sup>. Al artista le interesa trabajar con teorías y proposiciones experimentales que le permitan romper las trayectorias de poder jerárquicas, por generación –no es desde luego el único artista contemporáneo trabajando en torno a temas relacionados con el arte y la ciencia– y por convicción ética –la tradición cultural nórdica, de la que procede, en que la ideología democrática y el método científico positivista prevalecen–. Eliasson quiere a través del arte, reevaluar nuestra forma de pensar. En este sentido el “casi” de sus ladrillos

---

(85) Este tipo de cuestiones están en el centro de la actividad científica actual. En efecto, muchos físicos creen hoy que existen otras dimensiones más allá de las cuatro de nuestro espacio/tiempo, y que puede alcanzarse una visión unificada de las diversas fuerzas de la naturaleza, si consideramos que todo lo que vemos a nuestro alrededor, desde los árboles hasta las estrellas, no son sino vibraciones en el “hiperespacio”. La teoría del “hiperespacio” –y su derivación más reciente, la teoría de las “supercuerdas”– es el epicentro de esta revolución. Para un resumen panorámico, sobre estas teorías científicas, desarrolladas a lo largo de todo el siglo XX, pero sobre todo en las últimas décadas, se recomienda la consulta del libro de Michio Kaku, donde se expone una visión del espacio y el tiempo que cambia por completo nuestra visión del cosmos, y nos lleva a un viaje por nuevas dimensiones: “agujeros de gusano” que conectan “universos paralelos”, “máquinas del tiempo”, “universos bebé”, etc. Véase: KAKU, Michio (1984): *Hiperespacio: una odisea científica a través de universos paralelos, distorsiones del tiempo y la décima dimensión*. op. cit.

(86) Recordemos que Eliasson como seguidor de las teorías contemporáneas de la conciencia y la percepción subjetiva de la escuela fenomenológica de Edmund Husserl, y en concreto, de las teorías desarrolladas por el ya comentado seguidor suyo, el científico chileno Francisco Varela; defiende que la percepción es una construcción cultural y se inclina al “conocimiento enactivo”. El artista ha trabajado en incontables ocasiones en torno a la idea de Varela de que en el nivel inferior neurológico “percibir es actuar”, porque a través de nuestra percepción podemos cambiar la realidad circundante. Véase: VARELA, Francisco (1996): *Ética y acción*. op. cit.

*Frost Activity*

Olafur Eliasson, 2004.

Vista general de la instalación en el  
Reykjavik Art Museum, Hafnarhús.



tridimensionales, antes comentado, se convierte en una herramienta para comprender el mundo; en definitiva, se trata de la materialización de una actitud que implica no dar nada por sentado y experimentar todo aquello que se crea. Nos decía el artista más arriba: *me inspiro en el método usado por la ciencia y en particular en el ámbito de las ciencias que tratan de entender el mundo, no solo de representarlo.*

Pero es pertinente diferenciar entre las experimentaciones realizadas en el laboratorio —que de hecho es el Studio Olafur Eliasson— y las que los científicos del mundo entero, independientemente de su especialidad, realizan en sus laboratorios, porque evidentemente no persiguen los mismos fines, ni se realizan en base a los mismos presupuestos. Bajo nuestro punto de vista, la diferencia radica en lo que se persigue. En el caso de la ciencia contemporánea —regida por el sistema neoliberal capitalista— la necesidad de resultados a corto plazo. La economía actual (y la política) destina casi exclusivamente recursos solamente a la investigación “aplicada” —con resultados útiles, pragmáticos y económicamente rentables—, es decir, que únicamente fomenta proyectos cuya utilidad sea viable en tres años a lo sumo, y que estén dirigidos a la creación de productos tecnológicos concretos que generen comercio y riqueza <sup>(87)</sup>. Hoy, no son buenos tiempos para la investigación sin un claro objetivo; el experimentar por experimentar está considerado un riesgo, no solo profesional sino sobre todo un riesgo económico no asumible por el sistema. Es aquí, decíamos, donde radica la diferencia entre los experimentos científicos y los artísticos realizados por Eliasson, donde experimentar a la deriva es desde luego posible. Se trata entonces de una práctica artística absolutamente experimental donde no existen las certezas. El artista formaliza todas estas incertidumbres a través de superficies especulares, su interés por lo cristalino, las distorsiones, los reflejos, las irisaciones y los dobleces, por los componentes antinarrativos, lo que se despliega fácilmente y emana de nuestra memoria como una imagen impresa. Y todo ello, sin que las obras parezcan, a pesar del método antes descrito, utópicas, ya que no persiguen la idea de la obra de arte total. Digamos que el artista deja el proceso abierto, en el sentido de que se puede desarrollar en cualquier dirección, si alguien toma el testigo que el artista le deja al alcance de su mano. Abiertas las cuestiones y también las respuestas, por la posible disyunción del significado, en lugar de por su fijación, y porque se aprecia que las obras han sido creadas en un laboratorio —como de hecho le gusta al artista llamar a su estudio—: un centro de experimentación en equipo como instrumento de creación de las obras de arte.

En cierto modo, se entiende por qué la industria se interesa por la obra de Eliasson: el artista tiene la capacidad de sintetizar en obras sencillas sistemas complejos. Aunque ponga todo el foco de atención en el proceso creativo —más que en la formalización de la obra—, los proyectos que lleva a cabo se presentan físicamente en una sala real y están contruidos por seductores materiales tangibles. Su perceptibilidad sensorial directa constituye una alternativa al carácter abstracto e inalcanzable de algunos procesos de la economía, la política y la

---

(87) Un ejemplo evidente de ello ha sido el enorme apoyo que las investigaciones I+D+I dirigidas al desarrollo del Implante Coclear, para personas sordas, han obtenido desde sus inicios en los años sesenta. Los excelentes resultados de las investigaciones en bioingeniería han conseguido promover la creación de esta alta tecnología que ha revolucionado el mundo de la deficiencia auditiva profunda neurosensorial. Pero no debemos olvidar, que estas investigaciones científico-tecnológicas han sido apoyadas y subvencionadas por empresas privadas del sector telefónico como la compañía americana Bell, que persiguen —además de los beneficios sociales evidentes en la comunidad sorda a nivel internacional— sus posibilidades de aplicación en la investigación y desarrollo de productos tecnológicos para sacar al mercado en el campo de la telefonía móvil. Hablaremos más adelante sobre las diferencias que establece el artista entre la relación “tecnología y ciencia” y la llamada “tecnociencia”.



ciencia. El artista consigue esquivar la abstracción del lenguaje de la ciencia –solo inteligible para los especialistas– que únicamente es capaz de expresar sus resultados a través de números, códigos, fórmulas y tablas.

*Eliasson sigue así una de las tendencias sociales generales de los últimos años, es decir, la creciente demanda de articulaciones artísticas de lo que nos rodea. Es lo que se puede denominar “diseño” en el más amplio sentido de la palabra; una práctica que supera lo que se entiende tradicionalmente bajo el término de arte y que no puede confundirse con el diseño de productos; más bien se trata de un esbozo de nuestro entorno, de nuestra forma de movernos y comportarnos, de nuestra vida en general. Cuanto más complejos y abstractos se vuelven los contextos de la ciencia, la política y la economía, más fuerte es la necesidad de logotipos e imágenes, pero también de acontecimientos espaciales, incluso de ambientes atmosféricos. Cuanto más esquivos y flemáticos se tornan los conceptos, más importante resulta lo visual o atmosférico que abarque todos los sentidos, relacione las cosas entre sí y nos permita de esa manera ubicarnos a nosotros mismos dentro de un entorno continuamente cambiante.* <sup>(88)</sup>

Tras tres décadas de trayectoria, el artista nos ofrece un ingente catálogo de obras, inabarcable y resbaladizo, sin verdades categóricas. Un muestrario de experimentaciones –sin deducciones– donde sólo atisbamos algunas preguntas sin respuestas definitivas; y todo ello, puede apreciarse incluso en la manera en que el artista difunde su obra en Internet. En la visita a su página web oficial <sup>(89)</sup> las obras pueden consultarse de dos modos: uno, el modo convencional, la clasificación de las obras a través de un listado por orden cronológico; y otro, el modo *Your Uncertain Archives* –con el que estamos seguros se encuentra más cómodo Eliasson–. Este segundo “incierto” modo de navegación a través de la web está programado digitalmente para funcionar aleatoriamente a través de una inmensa red de conexiones (entradas o etiquetas) que asocian intuitivamente y sin jerarquías –en un constante vínculo de ida y vuelta–: obras, exposiciones, conceptos, textos, recursos bibliográficos, videos, catálogos, críticas, etc. Una inabarcable red de propuestas artísticas con la única posibilidad de asociación y diálogo bajo el principio de incertidumbre e impredecibilidad, principios científicos que Eliasson ha trabajado intensamente en sus experimentaciones artísticas.

---

(88) URSPRUNG, Philip (2012): “De observador a participante activo: en el taller de Olafur Eliasson” en VV.AA. ENGBERG-PEDERSEN, Anna (ed.)(2012): *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia. op. cit.* p. 10.

(89) Se recomienda visitar la web del artista a través del modo *Your Uncertain Archives* (pinchando en el vínculo con este nombre, al inicio de la página a la derecha, se dan instrucciones concretas de uso para la correcta navegación por el archivo digital). Se trata desde luego de un novedoso modo de presentación y difusión de la obra de arte por parte de un artista en Internet. Se ha realizado a través de la tecnología llamada *Tree.js*. Esta tecnología permite la creación de una biblioteca liviana escrita en *JavaScript* para crear y mostrar gráficos animados por ordenador en 3D en un navegador web. Este diseño y programación web fue subido, por sus autores, a la red en 2011. Hasta ese momento, el artista tenía una web muy bien estructurada con abundante información y recursos pero con una presentación y diseño tradicionales en cuanto a lo que se considera una web de artista en Internet. Con la adaptación de este nuevo diseño a su web y el modo *Your Uncertain Archives* parece que el Eliasson ha querido difundir su obra con parámetros conceptuales y estéticos más acordes con el desarrollo de su propia obra. Su nueva web es más acorde con las nuevas tecnologías y lenguajes digitales, propios del 2014 y percibimos, en cierto modo, un concepto e imagen asociados a las tecnologías de radares y localización GPS o relacionadas con satélites, etc. Véase: <http://olafureliasson.net> (consultada en Febrero de 2015).



#### 4.8. Emulando los elementos y procesos de la naturaleza.

*Ahora que somos capaces de sintetizar lo que necesitamos (a través de la petroquímica) y reordenar las letras del código genético (a través de la ingeniería genética), hemos conseguido lo que pensamos que es autonomía. A las riendas de nuestro monstruo tecnológico, nos vemos a nosotros mismos como dioses, muy lejos de nuestro nacimiento.*

*En realidad, no hemos escapado de la gravedad biosférica. Seguimos estando sometidos a las leyes de la ecología, como cualquier otra forma de vida. La más irrevocable de dichas leyes dice que una especie no puede ocupar un nicho ecológico que acapare todos los recursos (debe compartir algo con el resto). Cualquier especie que ignore esta ley acabará destruyendo su comunidad en aras de su propia expansión. Ésta ha sido nuestra trágica trayectoria. Comenzamos siendo una pequeña población en un mundo muy grande, y nos hemos expandido en número y territorio hasta atestarlo. Somos demasiados, y nuestros hábitos son insostenibles.* <sup>(90)</sup>

En el contexto de la crisis económica global, y ante el agotamiento del actual sistema productivo, la bióloga americana Janine M. Benyus, una de las principales impulsoras del “movimiento” de la biomímesis, nos ofrece con entusiasmo contagioso, desde hace más de dos décadas, brillantes e innovadoras soluciones inspiradas en la naturaleza <sup>(91)</sup>. La biomímesis propone un método que imita procesos y comportamientos de la naturaleza, como solución a los problemas del ser humano. Se nos presenta como una propuesta más que sensata: toma como modelo el mundo natural, cuyas estrategias –imaginativas y eficientes– responden a nuestros problemas más acuciantes. La garantía añadida de estas estrategias es el haber sido modeladas y puestas a prueba a lo largo de millones de años, para ser precisos exactamente desde hace 3.8 millones de años, que es cuando se concibe el origen de la vida en la tierra, de ahí, el nombre del instituto fundado por la bióloga Biomimicry Institute 3.8. Pero poner semejante revolución ética y tecnológica en práctica no es tarea fácil; como primer paso, la visión biomimética requiere abandonar nuestro enfoque antropocéntrico del planeta Tierra, para atender con humildad a las lecciones de la naturaleza, que nos permitan mantener una estabilidad dinámica y aprovechar los recursos sin acumular desechos, respetando el ecosistema en que nos hallamos inmersos y, sobre todo, huir de la petrodependencia a la que estamos abocados. <sup>(92)</sup>

---

(90) BENYUS, Janine M. (1998): *Biomímesis. Innovaciones inspiradas por la naturaleza*. Barcelona, Tusquet. p. 19.

(91) Janine M. Benyus (Nueva Jersey, 1958) se graduó en gestión de recursos naturales y literatura inglesa por la Universidad Rutgers. Además de impartir conferencias sobre biomímesis, ejerce de consultora en innovación para diversas empresas sostenibles y gobiernos de todo el mundo. Fundó, en 2005, el Biomimicry Institute 3.8 –véase: [www.biomimicry.org](http://www.biomimicry.org) (consultada en Febrero de 2015)– que preside ella misma; desde donde se promueve la plataforma digital de difusión de la biomímesis AskNature –véase: [www.asknature.org](http://www.asknature.org) (consultada en Febrero de 2015)–. En 2007, fue reconocida como “Heroína del Medio Ambiente” por la revista Time y, en 2009, recibió el premio “Campeones de la Tierra en Ciencia e Innovación” otorgado por el Programa de Naciones Unidas para el Medio Ambiente.

(92) También, en esta línea, Gunter Pauli, fundador y director de la organización internacional Zero Emissions Research and Initiatives (ZERI) propone otro modelo ideológico-económico a la actual crisis sistémica, que ha denominado *La economía azul*, en cierta manera, conectado con la propuesta que nos plantea la biomímesis. *La economía azul* parte de una premisa sencilla: servirse del conocimiento acumulado durante millones de años por la naturaleza para alcanzar cada vez mayores niveles de eficacia, respetando el medio y creando riqueza, y traducir esa lógica del ecosistema al mundo empresarial. En sus conferencias y escritos Gunter Pauli sitúa a la sociedad contemporánea del siglo XXI, al borde de una nueva revolución basada en la biología, tras la revolución del vapor y el carbón, que transformaron el siglo XIX y la revolución de



Studio Olafur Eliasson, 2008.

Vista de una de las salas de producción del Studio Olafur Eliasson, donde trabaja por Einar Thorsteinn.

Esa misma reflexión, que se plantean Janine Benyus y otros como Gunter Pauli, sobre la sublimación de la supuesta autonomía hegemónica basada en las capacidades tecnológicas del ser humano –situándolo por encima de las leyes de la naturaleza–, la vemos también de algún modo manifiesta en nuestro caso de estudio *The Weather Project*. Eliasson nos sitúa delante del fenómeno natural del amanecer mediante un extraño simulacro solar a una escala que parece real, producido a través de una gigantesca máquina lumínica biomimética, que muestra al espectador sin tapujos, por no decir con osadía, ese *monstruo tecnológico* del que nos hablaba Benyus donde *nos vemos a nosotros mismos como dioses*.

El artista quiere hacernos ver, sentir y pensar sobre nuestras propias capacidades como seres humanos inteligentes que habitan la Tierra, empecinados en competir, en vez de convivir, con la naturaleza hasta el punto de llegar a la paradoja y el absurdo de ser capaces de dejarnos extinguir en la contienda. Con la recreación y cosificación de ciertos procesos naturales –congelación, insolación, gravitación, movimiento del aire, etc.– que el artista

---

las telecomunicaciones y la electrónica del siglo XX. El texto germinal de este modelo, fue la publicación con título *La economía azul* presentada como informe para el Club de Roma, donde expuso cien iniciativas empresariales innovadoras que podían generar cien millones de empleos en los próximos diez años. Véase: PAULI, Gunter (2011): *La economía azul*. Barcelona, Tusquet.





*Waterfall*

Olafur Eliasson, 2004

Vista de la obra en los jardines  
de Hall Art Foundation, Reading,  
Vermont, en 2013.

pone en marcha en muchas de sus obras, como en nuestro caso de estudio, Eliasson quiere enfrentar al espectador a la experiencia directa de la artificialización de lo natural, para en ese proceso, hacerle consciente de la gravedad que supone entender nuestra supervivencia en el planeta, exclusivamente, en base a la supremacía de la investigación y el desarrollo tecnológico por encima de otros modos de habitar.

Obras como *Waterfall* o *The Curious Garden* van también en esa dirección, cuando lo que nos plantean es el “principio de incertidumbre” sobre la capacidad del ser humano de “crear” determinados fenómenos naturales a través de la tecnología. Enormes cataratas y suaves corrientes de aire se nos antojan posibles, allí donde el capricho del ser humano lo requiera, como ya hicieron los reyes de Nápoles en la hoy decadente Villa barroca de Caserta. Solo que en nuestro caso, Eliasson no juega al *trompe-l'œil* como hicieron los arquitectos de aquella época <sup>(93)</sup>; por el contrario, el artista quiere que el espectador pueda tener contacto visual con la maquinaria. Esto sucede tras el primer impacto, cuando ya hemos recorrido la sala; entonces, el artista no engaña al espectador, es honesto, el arte es artificio y el mecanismo está a la vista, sólo hay que querer buscarlo. Cuando el visitante de

---

(93) El término francés *trompe-l'œil* significa “engañar el ojo”, en castellano “Trampantojo” (de “trampa ante ojo”) o ilusionismo. La sacamos aquí a colación, porque es una técnica pictórica que intenta engañar a la vista jugando con el entorno arquitectónico (real o simulado), la perspectiva, el sombreado y otros efectos ópticos y de fingimiento, consiguiendo una “realidad intensificada” o “substitución de la realidad” al igual que hace Eliasson, en cierto modo, con sus máquinas artísticas.

*The Weather Project* entra en la nave de turbinas de la Tate Modern, su primera impresión es de estar desconcertado; baja la rampa sin saber muy bien lo que está viendo (desconoce el origen de la fuente de la luz circundante) o sintiendo (desconoce la temperatura a la que se encuentra la sala, que aún pareciendo cálida, por su color amarillento, no está caliente). La inmensa instalación lumínica *site-specific* le desestabiliza los sentidos hasta que, acercándose a la esfera, se da cuenta de lo que sucede. El espectador se encuentra bajo trescientos metros cuadrados de espejo y delante de doscientas frías lámparas de monofrecuencia proyectadas sobre media circunferencia de tela, una gigantesca esfera artificial que emula al astro solar.

La maquinaria que Eliasson nos presenta es un diseño tecnológico claramente humano, una emulación biomimética que remueve la esencia de nuestra ética, nuestras intenciones, nuestra filosofía. Nuestro *Ethos* de por qué nos “separamos” de la naturaleza y qué sentido tiene su suplantación, como puso en práctica también de un modo impactante en la obra *Double Sunset* <sup>(94)</sup>. Nos mueve a reflexionar sobre la pertinencia o no de nuestra conexión con la naturaleza y sus fenómenos naturales y sobre nuestra relación con los fenómenos cotidianos diarios procedentes de la misma. A través del *shock* de vernos capaces de emular algo –que es considerado exclusivamente como natural– como es el Sol y su luz, el artista fuerza al espectador a sentirse “separado” de la naturaleza. (Re)conectar al espectador con el medio natural, sacarlo de su alienación “moderna”, para que entienda que aunque “distintos de algún modo” –seres humanos y naturaleza– estamos en realidad profundamente entrelazados; de hecho, ambos no somos otra cosa que naturaleza. (Re)conectar como una práctica artística ética y un modo de pensar que explora y profundiza la relación entre el arte, el ser humano y su entorno. A través de la emulación, en su formato de biomímesis, el artista nos propone una práctica artística que trata de ser proactiva para lograr que la visión de los seres humanos sobre el entorno, encaje de forma sostenible en el planeta Tierra.

#### 4.9. El arte como dispositivo de concienciación sobre la actual crisis ecológica.

*Lo que ya ha acontecido volverá a acontecer;  
lo que ya se ha hecho se volverá a hacer  
¡y no hay nada nuevo bajo el Sol!. Hay quien llega a decir:  
“¡Mira que esto sí es una novedad!”. Pero eso ya existía desde siempre,  
entre aquellos que nos precedieron. Nadie se acuerda de los hombres primeros,  
como nadie se acordará de los últimos. ¡No habrá memoria de ellos  
entre los que habrán de sucedernos!* <sup>(95)</sup>

La mayoría de versículos del Eclesiastés contienen afirmaciones que según cómo se miran pueden ser útiles en determinados momentos de la historia del ser humano. Pero, las palabras de origen *ethicoreligious* arriba citadas, en la actualidad, han perdido completamente su razón de ser. La preexistencia del mal y el sufrimiento en el mundo por ejemplo, expuestos como características inherentes al ser humano en el texto bíblico, forman parte de la vida cotidiana, tanto hoy, como cuando el Eclesiastés fue escrito –siglo IV A.C.–; pero, lo

---

(94) Ver en el apartado *Obras relacionadas con el caso de estudio*, de este mismo capítulo, la información e imágenes sobre la obra *The Double Sunset* de Olafur Eliasson.

(95) ECLESIASTÉS, 1:9-11, *La Santa Biblia* (1999), Nueva Versión Internacional (NVI).



que sí es radicalmente nuevo, es el lugar que ocupa el ser humano en el mundo natural. Nadie puede negar que ya no somos lo que éramos. En este sentido, como mínimo, los tiempos contemporáneos son absolutamente distintos, y como vamos a ver más adelante, Eliasson y otros artistas, al igual que muchos científicos y pensadores, se esfuerzan en recordárnoslo.

Desde esta perspectiva, el profesor John McNeill, escribe un texto clave, para todos aquellos preocupados por el estado de degradación del medio-ambiente en los albores del siglo XXI, titulado *Algo nuevo bajo el Sol. Historia medioambiental del mundo del siglo XX* <sup>(96)</sup>. Tal y como evidencia el título del texto, el Eclesiastés pudo haberse equivocado, como en tantas otras ocasiones lo han hecho las religiones; al menos es seguro en este caso, al defender que no era posible que existiera nunca *nada nuevo bajo el Sol*. Lo que quiere demostrar John McNeill con su célebre libro es todo lo contrario: propone evidencias y datos de los centenares de casos concretos de actuaciones con impacto negativo —en muchos de los casos irreversible— del ser humano en la naturaleza, a lo largo de los últimos cien años, sin antecedentes en la historia del planeta Tierra en términos de degradación medioambiental. A través de un exhaustivo repaso del estado de conservación actual de todas las “esferas” que rodean al ser humano (litosfera y pedosfera, atmósfera, hidrosfera y biosfera), McNeill demuestra que los efectos producidos por los seres humanos, en el siglo XX, sobre nuestro planeta, son más profundos que todas las épocas anteriores en su conjunto. Quisiera destacar sólo un dato, reflejado en el libro, que alumbraba de algún modo el interés por las energías renovables que Eliasson ha demostrado tener en muchas de sus obras. Según los cálculos de McNeill, es posible que, desde el 1900, hayamos utilizado más energía que en toda la Historia de la humanidad previa a esa fecha. En los cien siglos que van de los albores de la agricultura hasta 1900, la humanidad consumió sólo en torno a dos terceras partes de la energía gastada en el siglo XX.

En 2003, al mismo tiempo que McNeill publica *Algo nuevo bajo el Sol*, el gobierno federal de EEUU habla por primera vez sobre el calentamiento global, los políticos dan la vuelta al mundo con informes sobre los cambios climáticos, y Eliasson presenta en la nave de turbinas de la Tate Modern de Londres *The Weather Project*. Parece que a comienzos del siglo XXI, flotaban en el ambiente aires de conciencia y discusión sobre las ya ineludibles y nefastas repercusiones de nuestro modo de habitar el mundo. Eliasson como artista comprometido con su tiempo, que trabaja “desde”, “con” y “para” la sociedad que le rodea, está interesado en profundizar sobre nuestras experiencias, emociones y pensamientos, no se muestra indiferente al respecto. En este sentido, el cambio climático es considerado por Eliasson como una condición del comportamiento de la sociedad contemporánea, una influencia en el modo en que el espectador percibe sus obras. Los fenómenos atmosféricos y su impredecibilidad son un área de investigación de profundo interés para el artista. A través de sus obras genera pseudo experimentos, por lo impredecible de sus resultados, consistentes en intercambios y discusiones entre el artista, la obra y el espectador o la comunidad que experimenta sus propuestas en términos generales. La secuencia de la estrategia de producción del artista, vista de un modo panorámico, podría calificarse en sus propias palabras de “*discusión democrática*”, porque tiene un carácter inclusivo, abarca el tiempo y los entornos de una manera productiva para darle a la obra una actualidad y una representabilidad directamente enraizadas en el mundo.

---

(96) MCNEILL, John R. (2003): *Algo nuevo bajo el Sol*. op. cit.

*Las preocupaciones medioambientales se han convertido en un importante punto de referencia y por tanto parecía relevante hacer un proyecto relacionado con ese asunto. Creo que es muy interesante que el cambio climático haya causado un nuevo tipo de colectividad y que haya surgido una conciencia ecológica. Y digo nueva porque difiere de las más dogmáticas ideas de colectividad de la década de 1970. El reto actual es entender que nuestras acciones tienen terribles consecuencias para el entorno, es vernos a nosotros mismos en complejas relaciones tanto con nuestro entorno como con otras personas. [...] Es aquí donde la investigación del movimiento y la energía sostenible con respecto al medio-ambiente es relevante, porque realza nuestro sentido de responsabilidad en relación con la forma que tenemos de navegar por el mundo, un mundo compartido y variable, solamente con reconocer la necesidad de hacerlo.* <sup>(97)</sup>

En este sentido, al introducir dentro del museo de arte el fenómeno natural –luz solar, niebla, sensación de calor, etc.–, aún creado artificialmente, pretende y, desde luego, consigue, que el espectador se replantee su relación con el medio circundante. Cuerpo a cuerpo con las sensaciones, se trata de un momento sublime de percepción sensorial aunque extraña por su procedencia. El momento de la experiencia estético-artística, frente a la maquinaria solar, se convierte en un momento de conciencia ecológica, porque ¿es acaso el clima un producto cultural o natural? ¿qué diferencia existe entre nuestra percepción real del tiempo atmosférico y nuestra concepción del clima? Obliga al espectador a replantearse el sencillo acto cotidiano de sentir sobre su piel el Sol, un acto que por cotidiano no deja de ser trascendental, el momento de conciencia de sentir las condiciones del entorno que nos rodea. No debemos olvidar que no hace mucho, quizá algo más de un siglo, la predicción del tiempo tenía que ver directamente con la supervivencia de la especie, con el bienestar físico, pero a partir de las invenciones tecnológicas de la era moderna, nuestra relación con el clima se ha vuelto secundario. Nos creemos dioses de nuevo capaces de tener el control de las precipitaciones, las sequías, etc., pero, el pronóstico del tiempo se ha convertido en una metáfora del deseo de dominación del planeta por parte del hombre. Ese hombre, que entiende la relación con su entorno en términos de colonización –hasta el punto de querer colonizar también, si es posible, el tiempo cronológico–, no puede, sin embargo, dominar totalmente el tiempo meteorológico. La impredecibilidad del tiempo es aún un fenómeno que no puede ser colonizado completamente y, probablemente, nosotros seamos los causantes de la invariabilidad del mismo.

La crisis sistémica en la relación del ser humano con el medio-ambiente, además de única en la historia del hombre, es compleja y urgente de resolver, lo que hace más difícil todavía un análisis global sensato y no partidista. No podemos negar, además, que la concepción de la naturaleza que cada cultura tiene, ha sido un instrumento de dominación humana, porque ha homogeneizado y encapsulado a millones de seres, formas, ecosistemas y procesos naturales, a fin de neutralizarlos moralmente o políticamente. El arte contemporáneo no es ajeno a su papel mediador entre la sociedad y su entorno dentro de la problemática actual medioambiental, económica, social y política, una vez consensuadas las certezas científicas sobre el proceso del cambio climático. Eliasson nos propone una estrategia artística comprometida –sustentada en nuevos valores éticos y los avances en el conocimiento científico y tecnológico– en la que como creador va más allá de la simple “representación” de la natu-

---

(97) VV.AA. ENGBERG-PEDERSEN, Anna (ed.)(2012): *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia*. op. cit. p. 451.

raleza mediante bellos paisajes objetuales consumibles, y se involucra en la producción del espacio contemporáneo como agente crítico, activo, propositivo y especulativo.

*Hoy insisto en un tipo similar de holismo espacio-sensorial, donde el arte pueda desafiar y cambiar las sociedades al ejemplificar diferentes relaciones con el mundo, donde las acciones y las consecuencias tienen su importancia. El arte se toma en serio las capacidades de producción de espacio de nuestros cuerpos; el arte nos impulsa a reevaluar el sistema de valores por el que nos medimos a nosotros y a nuestros entornos; insiste en la fricción y en la diferencia, esto compensa el alarmante edulcoramiento de las experiencias desarrolladas por un mundo que (involuntariamente) genera embotamiento, un mundo obsesionado por los beneficios y el consumismo, que empaqueta las experiencias para venderlas en lugar de insistir en la responsabilidad individual y colectiva en favor de la sensación y del espacio compartido. [...] En última instancia, intento producir sentido. <sup>(98)</sup>*

*Ice Watch*

Olafur Eliasson, 2014

(A la derecha, arriba) Fotografía del momento en el que se recoge uno de los bloques de hielo de un glaciar en Groenlandia. (A la derecha, abajo) Vista de una pequeña espectadora, escuchando el deshielo de uno de los bloques glaciares de la intervención que Olafur Eliasson realizó en la plaza del ayuntamiento de Copenhague, en 2014.

---

(98) ELIASSON, Olafur (2012): *Leer es respirar. op. cit.* pp. 170-171.











La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.



## **GLOSA: CASOS PRÁCTICOS, EXPERIMENTACIONES Y OBRAS PROPIAS**

### **INTRODUCCIÓN E INTENCIONES**

#### **1. Presentación de la artista: Bárbara Fluxá**

##### **1.1. Breve biografía.**

#### **2. Presentación de casos prácticos, experimentaciones y obras propias.**

##### **2.1. *Paisaje cultural sumergido, 2011.***

###### **2.1.1. Ámbito conceptual de la obra.**

###### **2.1.2. Descripción de la obra.**

###### **2.1.3. Descripción de montaje de la obra.**

###### **2.1.4. Datos técnicos**

###### **2.1.5. Imágenes y referencias documentales de la obra.**

##### **2.2. *Proyecto coche, excavando el final del S.XX, 2010***

###### **2.2.1. Ámbito conceptual de la obra**

###### **2.2.2. Descripción de la obra**

###### **2.2.3. Descripción de montaje de la obra**

###### **2.2.4. Datos técnicos**

###### **2.2.5. Imágenes y referencias documentales de la obra**

##### **2.3. *Claros en el bosque. Un viaje a la trasterminancia como acción pedagógica, 2012-13.***

###### **2.3.1. Ámbito conceptual de la obra.**

###### **2.3.2. Descripción de la obra.**

###### **2.3.3. Descripción de montaje de la obra.**

###### **2.3.4. Datos técnicos.**

###### **2.3.5. Imágenes y referencias documentales de la obra.**

##### **2.4. *Paisaje minado. Dibujando la destrucción de otro tiempo, 2013.***

###### **2.4.1. Ámbito conceptual de la obra.**

###### **2.4.2. Descripción de la obra.**

###### **2.4.3. Descripción de montaje de la obra.**

###### **2.4.4. Datos técnicos.**

###### **2.4.5. Imágenes y referencias documentales de la obra.**



La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

## GLOSA: CASOS PRÁCTICOS, EXPERIMENTACIONES Y OBRAS PROPIAS

### Introducción e intenciones.

He creído interesante presentar, dentro de nuestra investigación, esta glosa <sup>(5)</sup> que incluye “Casos prácticos, experimentaciones y obras propias”, para apoyar mis tesis y motivaciones, aportar otros modos de reflexión y conocimiento sobre los mismos temas, y como un modo de constatar las sinergias que se establecen en mi carrera profesional en el ámbito del arte contemporáneo y la problemática existente entre cultura y naturaleza en la actualidad.

Como artista visual multidisciplinar, docente universitaria e investigadora especialista en Arte&Naturaleza conozco y entiendo las diferencias y especificidades de la investigación en cada uno de estos ámbitos. Ciertamente, no es lo mismo la investigación en el contexto de la práctica artística o la enseñanza académica y la pedagogía, que la investigación teórica para la adquisición, reflexión y transmisión de conocimiento en el ámbito académico (fundamentalmente de tradición escrita). Por este motivo, he querido incluir algunas obras propias –como glosa– para vincular la investigación teórica a mis experimentaciones creativas, en la pretensión de contextualizar las metodologías empleadas en la tesis en relación a las prácticas empleadas en la producción de arte y, a su vez, aportar una comprensión más profunda de los análisis, reflexiones y afirmaciones de la propia investigación.

No existe, sin embargo, el ánimo ni la pretensión por mi parte de utilizar la coyuntura académica que rodea a esta investigación –incluido el acto de defensa de la misma y su juicio y valoración por parte de los miembros del tribunal e incluso de la propia institución académica universitaria– como mecanismo de legitimación de las obras artísticas, de las que también soy autora, y que aquí se presentan. Por tanto, las producciones artísticas propias se proponen como algunos casos prácticos, experimentaciones y obras que yo misma he llevado a cabo a lo largo de mi trayectoria artística profesional como artista visual multidisciplinar, de modo complementario y paralelo a la investigación teórica, sobre el mismo área de investigación y problemática que en la tesis se investigan. En ningún caso, se proponen como aportaciones científicas, ya que –entre otros motivos– su propia naturaleza como producciones artísticas no nos lo permitiría.

También señalar, al respecto de las obras aquí presentadas, que se han seleccionado solo cuatro –de entre todo el *corpus* de obra artística que comprenden quince años de trayectoria como artista visual en activo– en base a dos premisas fundamentales: una, se han seleccionado aquellas que mantenían una fuerte conexión teórico-práctica con los casos de estudio y artistas analizados en nuestra investigación, como “otro” dispositivo de reflexión y transmisión de conocimiento a través de la *praxis*; y dos, todas las obras elegidas han sido ya legitimadas, como tales, con anterioridad a la redacción de este texto, por instituciones del sector del arte contemporáneo de reconocido prestigio (museos, fundaciones, premios,

---

(5) Hemos querido titular el apartado de “Casos prácticos, experimentaciones y obras propias” con el término “glosa” haciendo referencia a su acepción poética y musical. Tal y como se referencia en la última 23.ª edición de la RAE, publicada en octubre de 2014: f. Composición poética a cuyo final, o al de cada una de sus estrofas, se hacen entrar rimando y formando sentido uno o más versos anticipadamente propuestos; y f. Mús. Variación que diestramente ejecuta el músico sobre unas mismas notas, pero sin sujetarse rigurosamente a ellas.

becas, ayudas, etc.), y han tenido, como consecuencia, un impacto socio-cultural notable en la sociedad, bien a través de su exhibición en exposiciones de arte contemporáneo y/o su publicación en catálogos o libros de arte <sup>(6)</sup>, tal y como se hace referencia en cada una de sus fichas técnicas.

Con esta glosa se evidencia que, en nuestro caso, hay una compleja sinergia experiencial entre la investigación teórica y la práctica artística. En conclusión, queremos mostrar cómo ambas se entrelazan e imbrincan en ambiguos instantes/lugares –infinitos y densos– que podrían encontrarse entre el *espacio liso* y el *estriado* propuestos por Gilles Deleuze y Félix Guattari. Así, en nuestro un tanto esquizofrénico día a día urbanita, nos encontramos navegando algo desorientados –aunque satisfechos– entre el *suelo liso del ganadero nómada*: irregular, caótico, infinito, yuxtapuesto, afectivo, emocional, y empírico de la práctica artística; y el *suelo estriado del agricultor cultivador sedentario*: finito, métrico, determinado, estático, lleno de propiedades, convenciones y características, de percepción óptica-visual, y homogéneo de la investigación teórica.

*Viajar en liso es todo un devenir, aunque sea un devenir difícil, incierto. No se trata de volver a la navegación preastronómica ni a los antiguos nómadas. El enfrentamiento de lo liso y lo estriado, los pasos, las alternancias y superposiciones, continúan hoy en día.* <sup>(7)</sup>

---

(6) Véase el Curriculum Vitae de la autora adjunto.

(7) DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1980): *Mil mesetas*. op. cit. p. 491.

## **1. Presentación de la artista: Bárbara Fluxá.**

Fluxá Alvarez-Miranda, Bárbara (Madrid, 1.974)

Vive y trabaja entre Madrid, Salamanca y Asturias.

Artista visual, docente universitaria e investigadora especialista en Arte&Naturaleza

### **1.1. Breve biografía.**

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid en 1998, realiza los cursos de doctorado entre la London Institute of Art University y la Universidad Complutense de Madrid. En la actualidad pertenece a diversos grupos de investigación e innovación docente en las facultades de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca y la Universidad Complutense de Madrid.

En cuanto a su actividad docente es profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. Imparte docencia en Escultura y Arte & Naturaleza dentro del Área de Escultura del Departamento de Bellas Artes e Historia del Arte. Como investigadora y artista visual, especializada dentro del ámbito Arte & Naturaleza, ha impartido, desde 2000, talleres, charlas, conferencias y programas pedagógicos en torno a este área de investigación en instituciones culturales, educativas, universitarias y museísticas, tanto públicas como privadas.

En cuanto a su reconocimiento, mediante premios como artista visual, tiene en su haber la Residencia Campo Adentro del Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural de España, Ayudas a la Movilidad de Artistas del Ministerio de Exteriores, Ayuda a la Creación Intermediae del Área de las artes del Ayuntamiento de Madrid y el Premio a la Producción Matadero-Madrid del Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid, la Beca de la Real Academia de España en Roma del Ministerio de Exteriores-AECI y la Beca de la Casa de Velázquez de Madrid del Ministerio Francés, el Primer Premio Navarino Art & Nature en Grecia, el Premio a la Creación de la Comunidad de Madrid (en dos convocatorias), el Accésit Certamen Jóvenes Creadores del Ayuntamiento de Madrid, y ser finalista en Descubrimientos en el Festival PhotoEspaña y el Premio de Fotografía El Cultural del periódico El Mundo.

Ha expuesto individualmente en Navarino Nature Art Hall en Grecia, MAS-Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, Centro Cultural Matadero-Madrid del Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid, Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid, Espacio 29 Enchufes en Madrid, Galería Artificial en Madrid, Galería Espacio F en Madrid y Galería DF Arte en Santiago de Compostela.

Destacar algunos centros e instituciones relevantes donde se ha expuesto obra suya en exposiciones colectivas: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial de Gijón y Centro Cultural Valey en Asturias, Museo de Arte Esteban Vicente de Segovia, MACRO-Museo de Arte Contemporáneo de Roma, Real Academia de España en Roma, Instituto Cervantes de París, Centro Cultural de España en Perú, Circulo de Bellas Artes de Madrid, Fundación Antonio Pérez de Cuenca, Fundación Gregorio Prieto de Valdepeñas, Fundación Rodríguez-Acosta de Granada, Premio Unicaja de Andalucía, Generaciones Obra Social Caja de Madrid, Galería Rina Bouwen de Madrid, Glass Gallery UCD de Dublín, Liquidación Total en Madrid, Foro



Sur en Cáceres, Festival Artesles en Cantabria, Feria Artíssima en Turín o FERIA BA Photo en Buenos Aires.

Tienen obra suya dentro de sus colecciones y archivos: Fundación Unicaja de Andalucía, Fundación Antonio Pérez de Cuenca, Colección Centro de Arte Contemporáneo Caja de Burgos (C.A.B), Colección Obra Social Caja Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación y Real Academia de España en Roma, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial de Gijón, CDAN-INDOC de Huesca, MAS Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria.

Bárbara Fluxá, 2014.

La artista en los talleres de fabLAB en el centro de recursos de LABoral Centro de Arte y Creación Industrial de Gijón, durante el proceso de creación de la obra *Paisaje minado*.



## 2. Presentación casos prácticos, experimentaciones y obras propias.

*Paisaje cultural sumergido.*

*Proyecto coche. Excavando el final del S.XX.*

*Claros en el bosque. Un viaje a la trasterminancia como acción pedagógica.*

*Paisaje minado. Dibujando la destrucción de otro tiempo.*

Las cuatro obras, que aquí se presentan, poseen claras conexiones con los temas, artistas y obras que se investigan en la tesis, no solo desde el ámbito conceptual e interpretativo sino también desde la praxis y la adquisición de determinadas estrategias artísticas que en las mismas se despliegan. Las cuatro obras, que a continuación se proponen, reflexionan –al igual que los tres casos de estudio analizados en nuestra tesis– sobre la problemática de la construcción y apreciación del paisaje contemporáneo, desde estrategias transdisciplinares (incluyendo otros ámbitos de conocimiento: arqueología, política, ciencia) y multidisciplinarias (fomentando la hibridez y contaminación de los lenguajes y técnicas artísticas).

Quedan abiertos, y a libre interpretación del lector, los múltiples vínculos que existen entre ellas y los casos de estudio, como por ejemplo: el profundo interés por reflexionar sobre el concepto que la sociedad contemporánea posee de la naturaleza, el paisaje y la cultura medioambiental –en relación con el caso de Mark Dion–; el compromiso social y humano de mirar al paisaje como un territorio de identidad cultural e ideología política –en relación con el caso de Ibon Aranberri–; o el acercamiento sin complejos entre arte y ciencia, en donde el primero es algo más que una simple ilustración del segundo, a través de poner en práctica, desde el arte, esos otros modos de mirar la naturaleza propios de las metodologías y objetivos de las ciencias (incluidas las cognitivas: psicología y fenomenología) –en relación con el caso de Olafur Eliasson–.

## 2.1. Paisaje cultural sumergido.

Bárbara Fluxá. Zamora/Madrid, 2011.

### 2.1.1. Ámbito conceptual de la obra.

La instalación audiovisual *Paisaje cultural sumergido* reflexiona –entre otras cuestiones– sobre la obsesión por la memoria que la sociedad contemporánea manifiesta como posible fruto del pánico ancestral al olvido casi inherente al ser humano. Se trata de analizar nuestras propias ilusiones sobre la construcción del pasado que desde el presente reclamamos como único modo de encontrar nuestra identidad en el imaginario espacio-temporal contemporáneo. Para ello, se parte de una concepción del tiempo en términos empírico-fenomenológicos, mentales-interiores o histórico-hermenéuticos; pero también, de una concepción inherente del espacio/tiempo cercana a los trabajos recientes sobre espacio, mapas, geografías, fronteras, rutas comerciales y migraciones en el contexto de los nuevos estudios culturales.

Por otro lado, la obra se enmarca lejos de la concepción de naturaleza inmanente como *res extensa* cartesiana, para situarse bajo una interpretación de la misma en términos de territorio geopolítico antropizado y, como no, de una construcción socio-cultural, en donde la destrucción/producción de viejos/nuevos paisajes –como el que nos ocupa–, por la acción de la sociedad contemporánea, debiera ser un hecho consensuado socialmente –como mínimo– a través de un sistema equilibrado desde lo económico y político. El embalse de La Almedra –llamado popularmente El mar de Castilla– es un buen ejemplo de esta problemática, ya que tras su imponente apariencia de lago natural, desde 1.967, se encuentra sumergido –escondido bajo sus aguas– un pueblo: Argusino, y con él un rico imaginario espacio-temporal, al que se le superpone –para mayor complejidad– un controvertido estrato más: la historia de un conflicto social, político, económico y cultural –aún hoy sin resolver– motivado por la construcción de una presa y la imposición tecnopolítica de borrar –literalmente– once kilómetros de territorio del mapa.

Con esta obra, se pretende evidenciar la difícil tarea de recodificación de la imagen de estos pueblos cargados de memorias traumáticas y la controversia actual sobre el síndrome de la memoria recuperada, frente a la aceptación y valoración de los avances técnicos necesarios para nuestro bienestar como sociedad, el desarrollo industrial en busca de nuevas fuentes energéticas y la producción de nuevos recursos paisajísticos como industrias legítimas de ocio y de turismo.

*El interés que suscita entre los artistas los asuntos de la historia y el modo en que ésta vertebra nuestro presente no puede pasar inadvertido en esta fase todavía incipiente de nuestro siglo XXI. El pasado, el que concierne al arte y el que no, es objeto de análisis y deconstrucciones sistemáticos que evidencian un interés por los cimientos que hoy nos sostienen, enriqueciendo el sentido de un ahora dominado por la fragilidad y lo precario. El arte sucede en un momento y un lugar en el que el exceso de imágenes produce una incertidumbre que se impone a toda certeza. Por ello se nos invita con creciente frecuencia a explorar prácticas de corte antropológico que ayuden a revelar la procedencia de las cosas y, así, tratar de hallarles un sentido clarificador. Poco ayuda el furor tecnológico a desgranar la naturaleza esencial de eso tan extraño que entendemos por lo real. Pero la carrera de la tecnología*

*siempre depara felices paradojas y espacios abiertos a la sorpresa. Detenerse ante el trabajo último de Bárbara Fluxá ofrece nuevas vías para pulsar la versatilidad de los nuevos sistemas que, asociados a su inquebrantable compromiso con la historia, ofrecen una perspectiva singular y poética de otro espacio, de otro tiempo.* <sup>(8)</sup>

### 2.1.2. Descripción de la obra.

En cuanto a las características técnicas y especificidades de la producción de la obra y su lenguaje plástico, queremos reseñar que las imágenes del pueblo sumergido –que se muestran en los videos de esta instalación– se han capturado mediante técnicas de ingeniería acústica subacuática –denominadas por los especialistas Batimetría 3D y Sonografía–, gracias a las cuales se ha podido registrar con absoluta veracidad y objetividad –ya que son instrumentos científicos– cómo se encuentra actualmente el pueblo de Argusino y sus alrededores anegados bajo el agua del embalse de La Almendra.

*Paisaje cultural sumergido* se compone de dos elementos: una proyección audiovisual sobre muro (4 minutos) y un video en monitor de plasma (15 minutos), ambos en silencio (sin audio).

El primero –la proyección audiovisual– se presenta en formato de díptico: En el lateral izquierdo de la proyección, se nos muestra –en un plano fijo pero con movimiento– el paisaje exterior del embalse de La Almendra, Zamora, en la actualidad, en 2011. En el video vemos una superficie extensa e infinita de agua embravecida desde un punto de vista tan ambiguo y neutro, que no nos permite discernir dónde realmente nos encontramos, si en el mar, en un lago o en un embalse. En el lateral derecho de la proyección, vemos un paisaje virtual –en cierto modo un paisaje “imposible”–: la representación de un imaginario espacio-temporal que denominaremos “tecno-subjetivo”, sólo perceptible a través de instrumental y herramientas tecnológicas. A través del ficticio vuelo subacuático, a vista de pájaro o halcón, se nos muestra virtualmente desde el aire –a través de la imagen 3D– lo que hoy se conserva –del pueblo anegado, Argusino– bajo las aguas. Nos encontramos, ahora, en el paisaje interior subacuático del embalse de La Almendra, donde el pueblo –o mejor, sus ruinas– descansa oculto a la mirada del navegante del siglo XXI. Debido a que estas imágenes subacuáticas han sido obtenidas por las técnicas acústicas de Sonografía y Batimetría (a través de un Sonar de barrido lateral y una Multihaz de alta definición) el lenguaje estético, de las mismas, es el característico de la imagen digital de las nuevas tecnologías 3D. Un complejo programa informático de recodificación de datos interpreta los registros sonoros convirtiéndolos a datos numéricos y coordenadas de GPS georeferenciadas recogidos digitalmente –a través de un Sonar y una Multihaz–, para finalmente recrear el suelo del embalse en una doble capa que fusiona volumen y textura 3D.

El segundo –el video en monitor– se presenta aislado en una pantalla de plasma: en el video vemos el interior del embalse de la Almendra –en plano secuencia– a través de un recorrido exhaustivo por los restos del pueblo sumergido. Pasada a pasada, a través del trabajo generado por el Sonar de Barrido Lateral, vemos en la representación digital mo-

---

(8) HONTORIA, Javier (2011): “Nada es lo que parece: Bárbara Fluxá” en FLUXÁ, Bárbara (ed.) (2011): *Nada es lo que parece*. Santander, MAS-Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria. [folleto exposición]



La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

*Paisaje cultural sumergido.*

Bárbara Fluxá, 2011.

página siguiente: Fotograma detalle de la pantalla derecha de la video-proyección sobre muro.

Abajo: Vistas de la obra en la exposición *Rastros e indicios* en el Centro Cultural Valey, Ayuntamiento de Castrillón, Asturias.



nocromática de la sonografía todo tipo de detalles de las ruinas: cruces del cementerio, piedras de arquitecturas, árboles petrificados, caminos deslindados; ahora, el ficticio vuelo subacuático a vista de pájaro se proyecta a una distancia más cercana, la supuesta de una paloma o un gorrión.

### **2.1.3. Descripción de montaje de la obra.**

La videoinstalación se presenta en una sala de exposiciones a oscuras y en silencio. En uno de los muros se presenta el díptico proyectado y en la pared paralela enfrentada se coloca el monitor de plasma. En el centro se ubica un banco que nos permite sentarnos a ver ambos videos, aunque nunca podemos verlos a un mismo tiempo.

### **2.1.4. Datos técnicos.**

#### **- Instalación audiovisual compuesta por:**

Video-proyección en formato de díptico (dos proyectores), sin audio, y video en monitor de plasma, sin audio.

#### **- Obra seriada en edición DVD y libreto:**

Serie de 3 ejemplares + A/C + E/C.

#### **- Dimensiones:**

Medidas instalación variables. Espacio mínimo: 20 m<sup>2</sup>.

#### **- Duración:**

Video-proyección: 4 minutos en bucle; monitor de plasma: 15 minutos en bucle.

#### **- Duración de ejecución de la obra:**

Dos años, desde la creación del dossier del proyecto y la concesión de Ayuda a la Creación 2009 Matadero-Madrid del Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid, en 2009, hasta su total producción final. Durante estos dos años, se llevaron a cabo un primer viaje de campo a Zamora, dos viajes de producción al embalse de La Almendra en Zamora, y la postproducción digital de los videos, durante dos meses, en el estudio de ingeniería de proyectos subacuáticos Tecmarin1990 en Toledo.

#### **- Equipo Humano:**

Cámara audiovisual, dos ingenieros expertos en batimetría de la empresa de ingeniería especializada en investigación subacuática Tecmarin1990, y dos técnicos en postproducción digital de imágenes infográficas.

#### **- Promotores o patrocinadores:**

- Premio Ayuda a la Creación 2009 Matadero-Madrid del Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid.
- Valey Centro Cultural del Ayuntamiento de Castrillón, Asturias.
- LABoral Centro de Arte y Creación Industrial de Gijón, Asturias.

#### **- Exposiciones de la obra:**

- Exposición colectiva: *Rastros e indicios*, en 2011, en Valey Centro Cultural del Ayuntamiento de Castrillón (Asturias).

- Exposición individual: *Nada es lo que parece*, en 2011, en el (MAS) Museo de Arte Contemporáneo de Santander y Cantabria.

- Presentación *site-specific* dentro del International Festival of Art and Construction IFAC2012, en 2012. Producido por la Asociación Movimiento a la Autosuficiencia & Escuela Técnica de Arquitectura de Madrid de la Universidad Politécnica de Madrid, para el International Festival of Art and Construction. IFAC. 2012, Villarino de los Aires, Salamanca.

#### **- Impacto socio-cultural y difusión de la obra:**

- Ponencia *Muestras de Archivo* en 2012, realizada en el Centro de Arte y Creación Contemporánea Matadero-Madrid (Taller de Creadores) del Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid.

- Presentación de la obra y Taller de artista *Argusino. Un pueblo sumergido*, en 2012, en la Asociación La Dama Verde, Almeida de Sayago, Zamora.

- Conferencia *Paisaje cultural sumergido*. Ciclo de presentaciones en International Festival of Art and Construction. IFAC. 2012, organizado por la Asociación Movimiento a la Autosuficiencia & Escuela Técnica de Arquitectura de Madrid de la Universidad Politécnica de Madrid, para el International Festival of Art and Construction. IFAC. 2012, Villarino de los Aires, Salamanca.

- Ponencia *Imágenes de nuestro paisaje cultural*, en 2012, impartida dentro del *1er Seminario I+D de Investigación Arte y Ecología* en el Centro Cultural La Casa Encendida de Obra Social Caja Madrid y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

#### **- Publicaciones de la obra:**

- VV.AA. WĖIL, Benjamin (ed.)(2011): *Rastros e indicios*. Avilés, Edita Valey Centro Cultural Ayuntamiento de Castrillón & LABoral Centro de Arte y Creación Industrial de Gijón. [Catálogo exposición colectiva]

#### **- Información complementaria:**

Para más información sobre la obra *Paisaje cultural sumergido* y la visualización de los videos en alta definición, se recomienda la visita a la web oficial de Bárbara Fluxá. En ella, además, se puede consultar el texto completo sobre la obra del crítico de arte, Javier Hontoria, que escribió a propósito de la exposición individual con título: *Nada es lo que parece*; que tuvo lugar en el MAS-Museo de Arte Contemporáneo de Santander y Cantabria, en 2011.

<http://barbarafluxa.blogspot.com.es/2011/02/paisaje-cultural-sumergido-argusino.html> (consultada en Febrero de 2015).

### **2.1.5. Imágenes y referencias documentales de la obra.**















La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

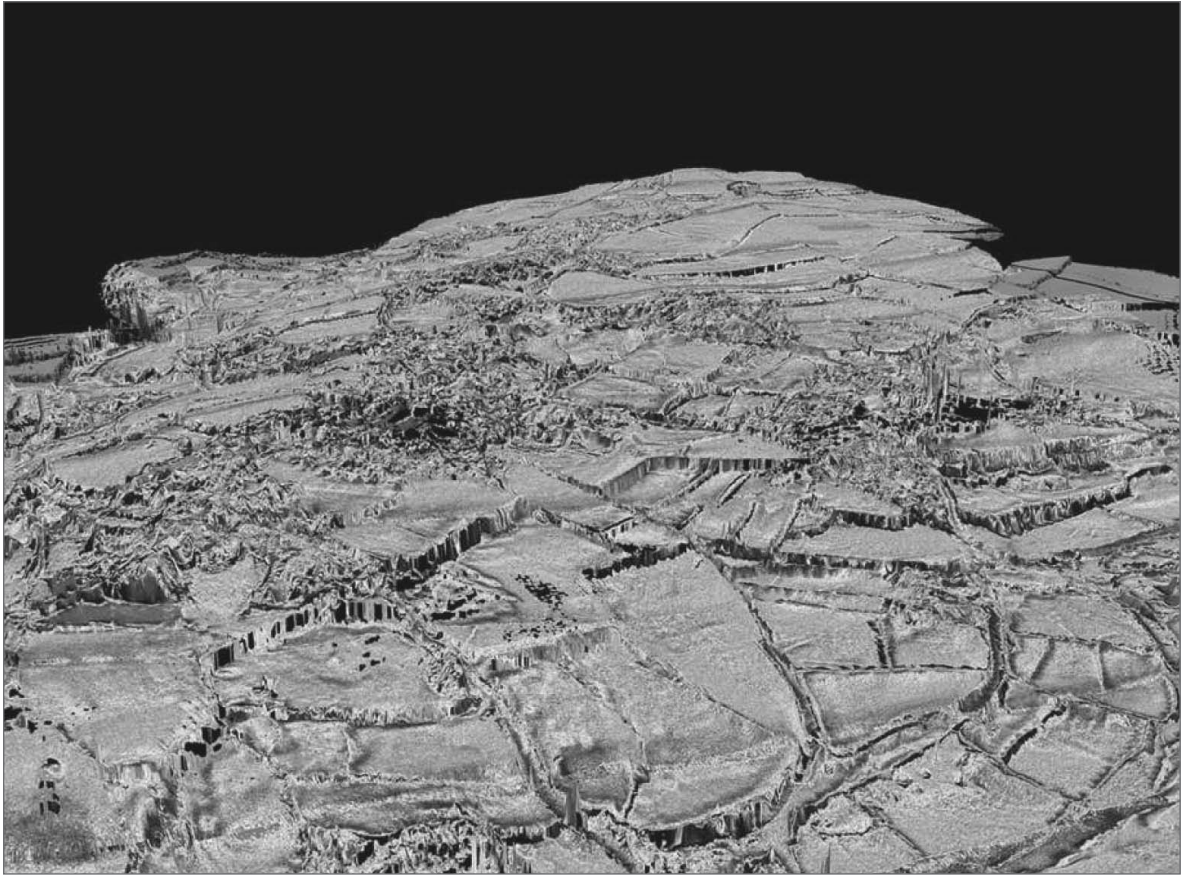
*Paisaje cultural sumergido.*

Bárbara Fluxá, 2011.

Distintos fotogramas del video en díptico  
de la video-proyección sobre muro.







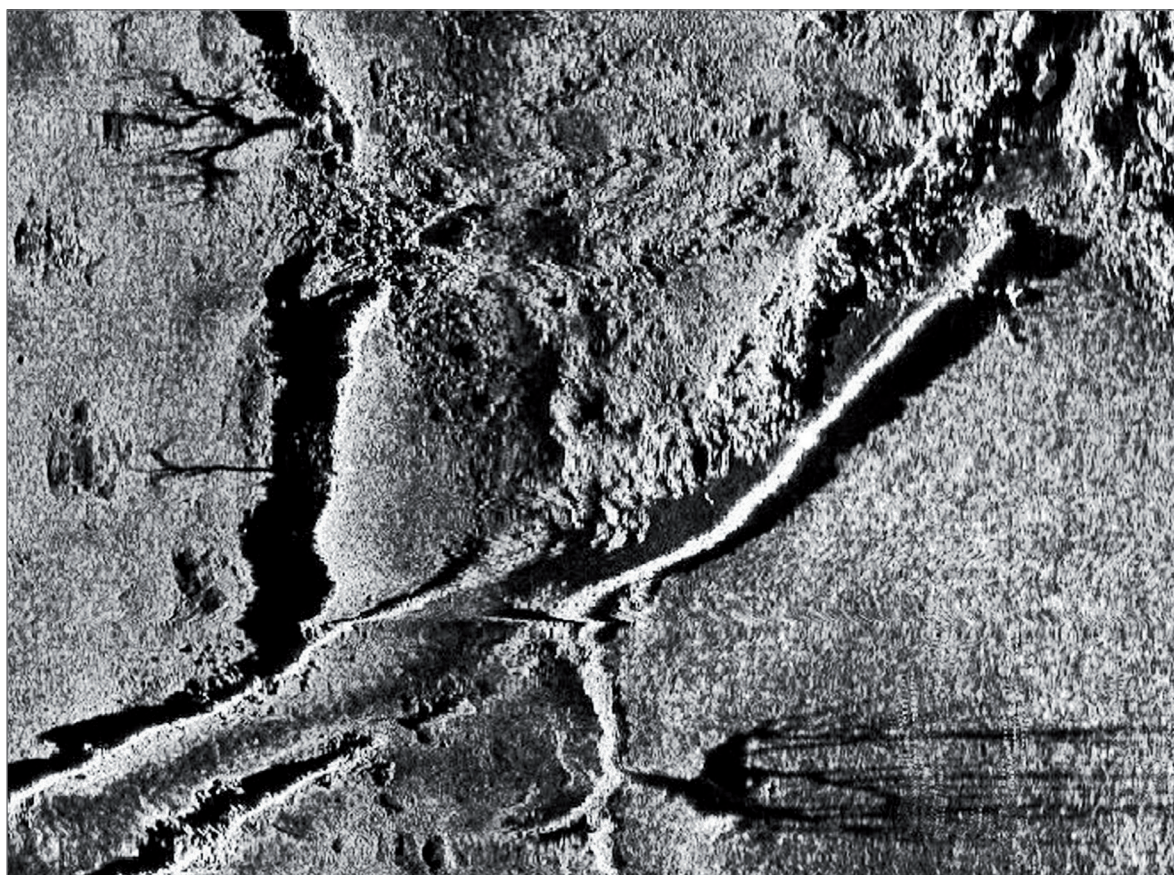


*Paisaje cultural sumergido.*

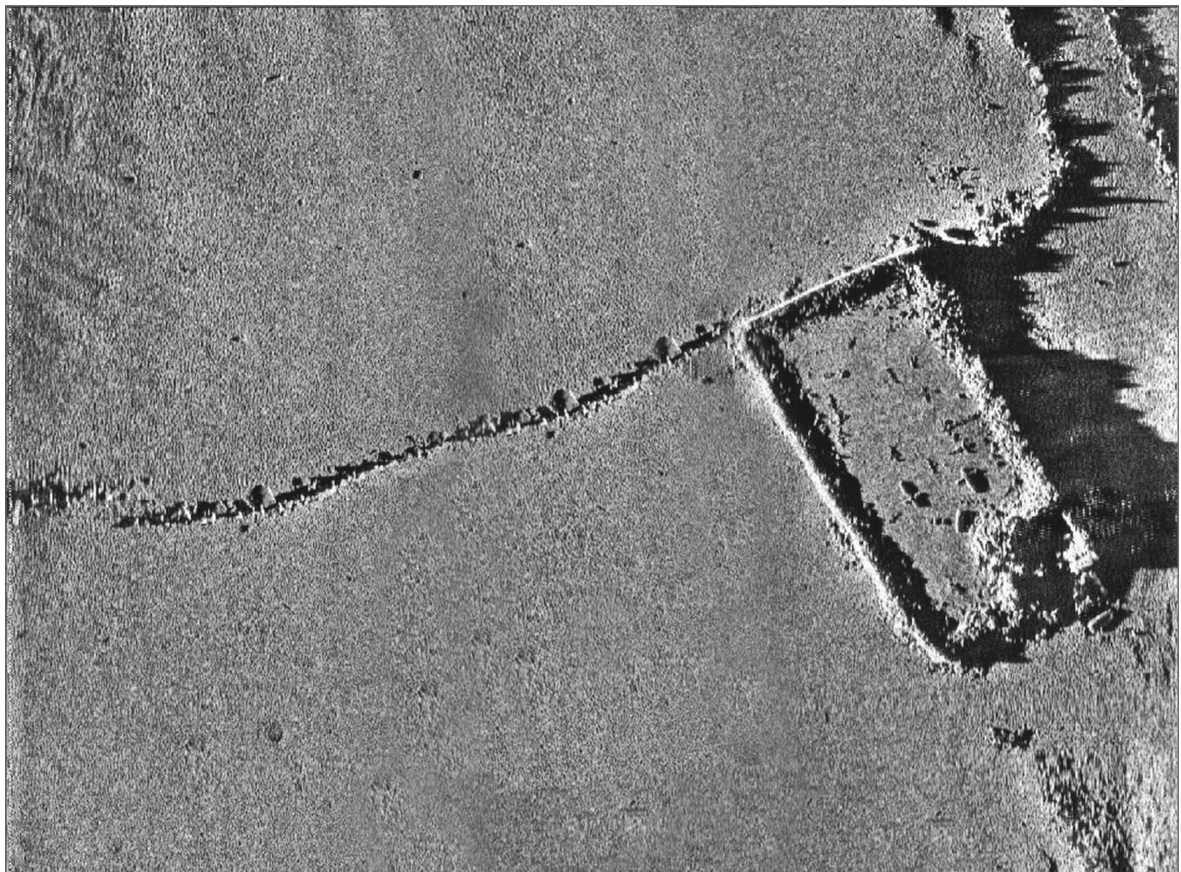
Bárbara Fluxá, 2011.

Derecha e izquierda: dos fotogramas del video en díptico de la video-proyección sobre muro.

Derecha: Vista de la obra en la exposición *Rastrós e indicios* en el Centro Cultural Valey, Ayuntamiento de Castrillón, Asturias.







## 2.2. Proyecto coche, excavando el final del S.XX.

Bárbara Fluxá. Asturias, 2010.

### 2.2.1. Ámbito conceptual de la obra.

*Proyecto Coche, excavando el final del S.XX* forma parte de una línea de investigación artística propia llevada a cabo –bajo el epígrafe genérico *Des(h)echos* <sup>(5)</sup>– en torno a la problemática ética, económica y medioambiental que sobre la producción y gestión de desechos materiales se generan en la sociedad postindustrial capitalista. Una sociedad regida por el consumo masivo –ilimitado e irracional– de objetos de “usar y tirar” y dominada por los imperativos de rapidez, inmediatez, competitividad y acumulación, lo que imposibilita al sujeto –ahora consumidor insaciable– para relacionarse con su cultura material de un modo empático, pausado y emotivo. Hoy, no hay tiempo para el disfrute ni para la posesión. La obsolescencia de los productos contemporáneos tecnológicos, nos hace tener una percepción de los objetos completamente distinta a la que teníamos de los objetos tradicionales y analógicos. Los objetos cotidianos –antes de su producción masiva en plástico y resina sintética, a partir de mediados del siglo XX– duraban más que nosotros, perduraban en el tiempo, mientras que los nuevos objetos tecnológicos –por no hablar de los digitales– son obsoletos desde su propia creación, están pensados para ser usados como seres en serie, absolutamente prescindibles en su inherente obsolescencia.

Bajo esta mirada, los restos desechados de la cultura material contemporánea –como cualquier objeto cultural abandonado de otro tiempo– son interpretados como un fiel reflejo de la sociedad de consumo que los produce, aportando valiosos datos de análisis y reflexión –no solo desde el ámbito de lo económico o comercial, sino desde lo cultural, ético, estético, etc.– sobre nuestro modo de “entender” y “estar en” el mundo. Y, dado que esta cultura material ya forma parte del mundo, no podemos alienarla del entorno; ahora, pertenece de un modo ineludible a nuestro paisaje cultural. Entendemos, entonces, la naturaleza como paisaje cultural, donde lo natural y lo artificial conviven sin fricciones.

Siguiendo la estrategia del arqueólogo, etnógrafo o antropólogo, me enfrento al paisaje a través de metodologías como el trabajo de campo, la taxonomía, la reconstrucción formal y la conservación museográfica. Así, botellas, motores, pelotas, neveras, coches o cualquier objeto de consumo desechado de la sociedad del bienestar es susceptible de ser reconstruido formalmente –mediante moldes de escayola, fibra de vidrio, técnicas 3D– y culturalmente –mediante técnicas y parámetros de la arqueología contemporánea como la reconstrucción histórico-etnográfica, la etnoarqueología, los estudios antropológicos, los análisis científicos–.

---

(5) Pueden consultarse, en mi web oficial, algunos de los proyectos a los que hacemos referencia como, por ejemplo, *Reconstrucciones arqueológicas*, 2003-05; *Nevera*, 2004-05; *Paisaje cultural I. Segovia`06*, 2006; *Paisaje cultural II. Esles`05*, 2009; o *Campaña de recogida de Des(h)echos*, 2005; realizados en distintos formatos : instalación, escultura, acción, video o archivo. Se trata de una propuesta entre escultórica, arqueológica y museográfica, fundamentada en la estrategia de analizar y restaurar o reconstruir –con escayola– una selección de esos objetos encontrados, describirlos en fichas taxonómicas y disponerlos en vitrinas de exhibición, a la manera que lo hacen los museos. Véase: <http://barbarafluxa.blogspot.com>.



En el caso concreto que nos ocupa, a partir del hallazgo de un coche abandonado —modelo SEAT 127—, sumergido en las orillas del río Nalón (Asturias)—, surge la obra *Proyecto coche, excavando el final del S.XX* con la que pretendo reflexionar sobre la sociedad española y sus comportamientos medioambientales; a través del rescate, recuperación y estudio de este particular coche. Para ello, propongo un complejo tropo de traslación espacio-temporal en tres fases: El hallazgo del coche —en un tiempo presente— fruto del trabajo de campo en el paisaje asturiano, durante 2007—, investigación sobre la historia cultural, social y económica de este emblemático coche —en un tiempo pasado— mediante la recopilación de documentación, archivos y material gráfico; y reconstrucción arqueológica del coche encontrado documentada en video, en colaboración con un arqueólogo experto en cultura material contemporánea —asumiendo un hipotético tiempo futuro— para una comprensión ulterior adecuada de este emblemático modelo de automóvil español de las décadas de los sesenta y setenta. Por otra parte, paradójicamente, el descubrimiento de este coche y la obra propuesta, coinciden en el tiempo con la constatación del insostenible papel cultural del automóvil en los albores del siglo XXI.

Descubrimiento y rescate del objeto, recopilación de archivo gráfico-documental y restauración material, documentada en video, parecen resumir las tres fases de la metodología de creación llevada a cabo para la realización de esta obra. Pero, el proceso de creación del proyecto no se detiene aquí, ya que se incorpora la fase posterior de exposición pública de la obra —y lo ocurrido durante la misma— como parte integrada en el proceso creativo. *Proyecto coche, excavando el final del S.XX* se produjo *ad hoc* para formar parte de la exposición colectiva *Feedforward. El ángel de la historia* en LABoral Centro de Arte y Creación Industrial de Gijón, durante el invierno de 2011. Desde el inicio del proyecto, se conceptuó la fase de exhibición del objeto reconstruido como otra fase más del proceso de creación de la obra, que sólo concluiría con el traslado al desguace del coche y su definitiva destrucción. Se grabó y fotografió la instalación —formada, en aquel momento, por el coche restaurado, los seis archivos y el video que documentaba el proceso de restauración— durante su exposición en la sala del museo LABoral, así como una acción pedagógica que tuvo lugar durante la misma; y todo aquel material fue incluido en la parte final del video. Al cierre de la exposición, el coche fue trasladado en grúa a un desguace, donde se desmontó y destruyó para su correcto reciclaje. De este último viaje, sólo tenemos constancia a través de un documento —que acredita la definitiva defunción burocrática y material del vehículo— incluido en uno de los archivos de la obra. Ahora sí, tras la desaparición del coche, el proceso de creación de la obra se cierra dando como resultado una instalación compuesta —ahora definitivamente— de dos elementos: una pieza de videocreación experimental (15') y un archivo documental (seis carpetas).

*Cuando hoy se habla de “Naturaleza” y de “cultura” —como en estas propuestas— se suele hacer reparando en que mientras la Naturaleza es indiferente a los valores, en la cultura encontramos indefectiblemente valores incorporados. En la estructura de los actuales objetos de nuestra cultura material se agregan, pues, unos valores que constituyen y que representan lo que los filósofos llaman “la provisión de espiritualidad objetivada por la especie humana en el curso de la historia”. Por eso Bárbara equipara nuestros objetos más comunes a los restos arqueológicos de otros tiempos —concretamente, por ejemplo, a las ánforas griegas— y los recarga de una reflexión hacia el futuro, pensando que para el arqueólogo de otros nuevos siglos*



*Proyecto coche, excavando el final del S.XX.*

Bárbara Fluxá, 2011.

Fotografía de la artista durante el rodaje de la  
pieza de videocreación.



*los objetos que ella elige, analiza, reconstruye y presenta montados de una manera “cultural” determinada, tienen “ya” un significado y cuentan “ya” una historia.* <sup>(6)</sup>

### 2.2.2. Descripción de la obra.

*Proyecto coche, excavando el final del S.XX* se compone de dos elementos: una pieza de videocreación, para ser visionada en monitor (15 minutos) con banda sonora original estéreo, y un archivo gráfico-documental (seis carpetas) colocado sobre una estantería.

Con respecto a la pieza de videocreación, la edición, montaje y postproducción ha sido realizada de un modo experimental mezclando materiales de archivo, fotografías y videos de distinta procedencia. En el montaje se utilizaron las tomas de video grabadas por el equipo del proyecto durante el proceso de creación de la obra, en Asturias, 2007; distintas fotografías tomadas, también por el equipo del proyecto, durante la grabación del video u otros momentos del proceso de producción de la obra; material procedente de los medios de comunicación asturianos (artículos de prensa y periódicos, así como algunos minutos de un programa de TV) que durante el proceso de creación de la obra salieron a la luz en prensa y televisión; y, algunas imágenes y documentos extraídos del propio archivo realizado para formar parte de la obra. Cabe destacar también, la banda sonora original del video realizada por un artista sonoro *ad hoc* para acompañar al video. En ella, se mezclan los sonidos reales procedentes de la grabación del proceso de creación de la obra (camiones, agua, voces, etc.) junto con distorsiones y sonidos artificiales creados por el artista. El resultado es un audio inquietante y misterioso que dota a las imágenes de una ambigüedad espacio-temporal cargada de sentido e intención.

El archivo sobre el coche SEAT 127, compuesto de seis carpetas de documentación escrita y gráfica, se propone como un espacio de contextualización del mismo como cultura material. Cada una de las carpetas del archivo ha sido conceptuada para cubrir las distintas perspectivas y ángulos posibles de reflexión y análisis del objeto. Encontramos en la primera carpeta –realizada desde el ámbito del imaginario social y cultural de la sociedad española de finales del siglo XX– publicidad original de la época de la casa SEAT del coche modelo 127 y fotografías de la vida social que aparecía en los medios alrededor del coche, etc. En la segunda, encontramos documentación en torno a las normativas y leyes de gestión política y administrativa de residuos y reciclaje, el impacto medioambiental de este tipo de residuos, y la problemática derivada de la conservación del medio natural y la conciencia de los límites en cuanto a los recursos del planeta (petróleo, energías, etc.). La tercera –relacionada con la recuperación de la memoria individual– se creó a través de Internet mediante una convocatoria pública para la recopilación de fotografías familiares y testimonios de gente en torno a su SEAT 127. La cuarta, de carácter técnico, recopila los manuales técnicos de uso y entretenimiento de la casa SEAT del coche modelo 127. La quinta, de carácter histórico-documental, abarca la historia oficial y extraoficial de la casa SEAT entre 1950-80. La sexta, de carácter político-social, recupera fotografías y documentos de la controvertida memoria histórica de los trabajadores de la casa SEAT (huelgas, sindicatos, derechos laborales, etc.).

---

(6) Véase el texto, del crítico de arte Jose Marín Medina, sobre la obra de la autora *Reconstrucciones arqueológicas* en la publicación: MARÍN MEDINA, Jose (2005): “(Poner) las cosas en su lugar: Bárbara Fluxá” en FLUXÁ, Bárbara (ed.) (2005): *Las cosas en su lugar. Bárbara Fluxá*. Madrid, Galería Artificial; o, también, en la web oficial de la autora: <http://barbarafluxa.blogspot.com.es/p/criticasreview.html>.



### 2.2.3. Descripción de montaje de la obra.

Los dos elementos de la obra (video y archivo) se sitúan en un mismo muro de la sala de exposiciones, delante se ubica un banco. Los archivos se colocan a una altura baja para su correcta consulta al igual que el video en monitor que se dispondrá sobre una pequeña penna. Delante de ambos elementos, se coloca un banco sencillo para que el espectador pueda visualizar la obra sentado y relajado.

Se trata de crear un lugar de visionado de los archivos y el video donde el espectador, sentado, pueda disponer de espacio y tiempo acordes al material expuesto. Hay que tener en cuenta que la duración del video es demasiado larga –quince minutos– como para estar el espectador de pie, y que los seis archivos contienen gran cantidad de textos e imágenes que requieren un tiempo extenso de lectura y consulta relajada.

### 2.2.4. Datos técnicos.

#### - Instalación audiovisual compuesta por:

Video monocal, con banda sonora original, en monitor y seis archivadores sobre repisa.

#### - Obra seriada en edición DVD y libreto:

Serie de 3 ejemplares + A/C + E/C.

#### - Dimensiones:

Medidas instalación variables. Espacio mínimo: 15 m<sup>2</sup>.

#### - Duración:

Video: 15 minutos.

#### - Duración de ejecución de la obra:

Desde el hallazgo del coche –protagonista de la obra– en 2005, el proyecto pasó por distintas fases de producción y exhibición como un *work in progress*, hasta su formalización definitiva tras la exposición *Feedforward* con el apoyo en producción de LABoral, gracias a la invitación por parte de los comisarios de la muestra –Steve Dietz y Christiane Paul–, en 2010.

#### - Equipo Humano:

Un cámara de video, un cámara de foto-fija, un conductor grúa, dos operarios del ayuntamiento, un arqueólogo, un artista sonoro, dos técnicos en postproducción digital audiovisual.

#### - Promotores o patrocinadores:

LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, el Principado de Asturias y el Ayuntamiento de Gijón, Asturias; y Galería DF Contemporánea de Santiago de Compostela, Galicia.

#### - Exposiciones de la obra:

- Exposición colectiva *Feedforward. El ángel de la historia*, en 2009, en LABoral Centro de Arte y Creación Industrial de Gijón (Principado de Asturias).

- Exposición colectiva *Arqueologías temporales*, en 2011, en el Centro Cultural Teatro La Aurora en Santiago (Chile).

**- Impacto socio-cultural y difusión de la obra:**

- Ponencia *Trabajando en el espacio cultural*, en 2012, impartida en la Facultad de Bellas Artes de La Universidad Complutense de Madrid dentro del programa *Acciones Complementarias 2012* del Vicedecanato de Extensión Universitaria.

- Ponencia *Imágenes de nuestro paisaje cultural*, en 2012, impartida dentro del *1er Seminario I+D de Investigación Arte y Ecología* en el Centro Cultural La Casa Encendida de Obra Social Caja Madrid y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

**- Publicaciones de la obra:**

VV.AA. DIETZ, Steve; PAUL, Christiane (ed.) (2009): *Feedforward. El ángel de la historia*. Gijón, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial. [Catálogo exposición colectiva]

**- Información complementaria:**

Obra actualmente en los Fondos LABoral Centro de Arte y Creación Industrial (Asturias), y los Fondos INDOC-CDAN Centro de Arte y Naturaleza. Fundación Beulas (Huesca).

Para más información sobre la obra *Proyecto coche, excavando el final del S.XX* y la visualización del video en alta definición, se recomienda la visita a la web oficial de Bárbara Fluxá; donde se podrá encontrar también el texto completo, antes mencionado, del crítico de arte Jose Marín Medina.

<http://barbarafluxa.blogspot.com.es/2009/10/instalacion-proyecto-coche-excavando-el.html> (consultada en Febrero de 2015)

## **2.2.5. Imágenes y referencias documentales de la obra.**

*Proyecto coche, excavando el final del siglo XX.*

Bárbara Fluxá, 2013.

(páginas siguientes) Fotogramas extraídos de la videocreación.



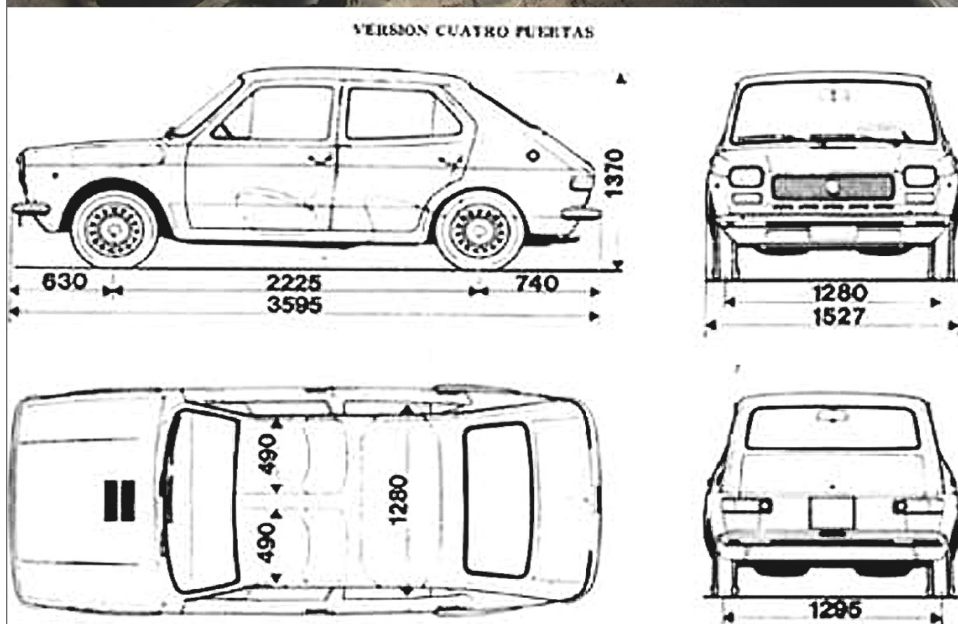
La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.













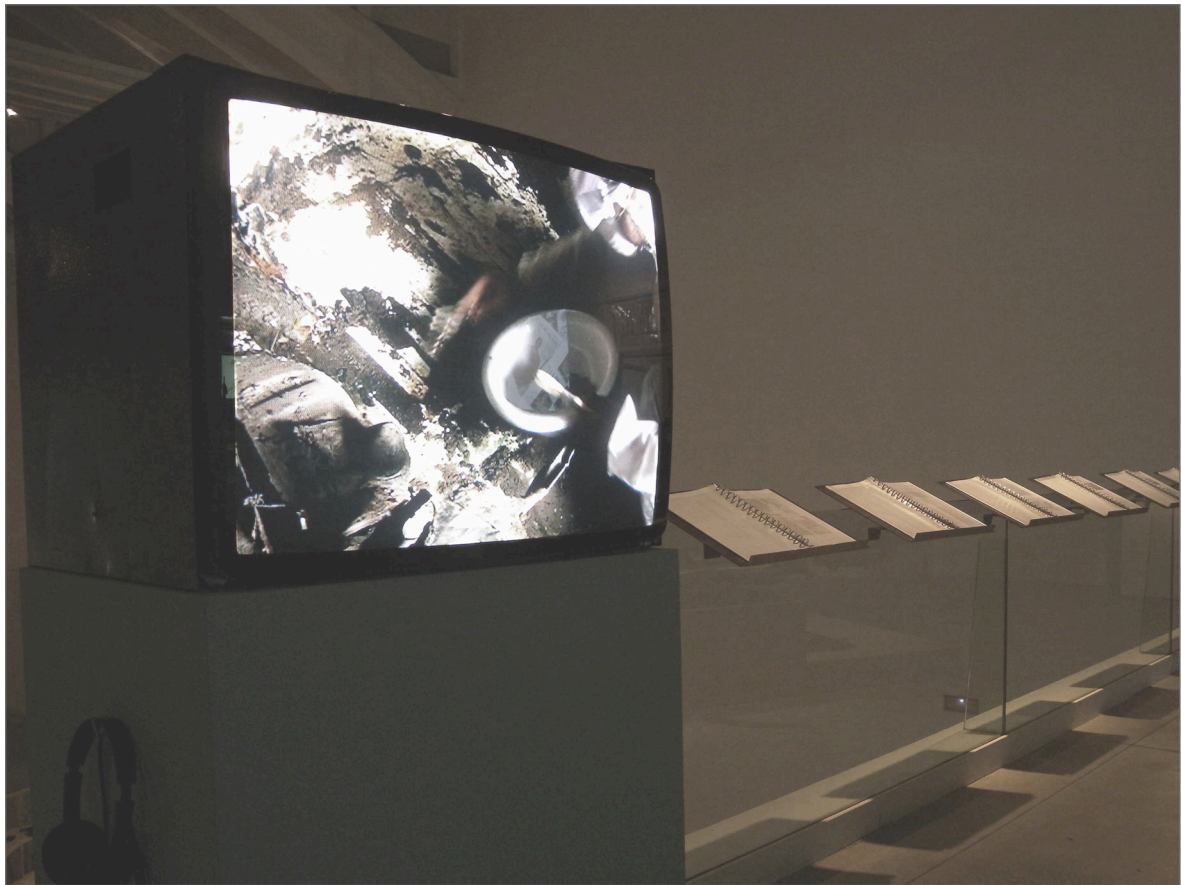




La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.









## **2.3. Claros en el bosque. Un viaje a la trasterminancia como acción pedagógica.**

Bárbara Fluxá. Extremadura/Ávila, 2013.

### **2.3.1. Ámbito conceptual de la obra.**

*Claros en el bosque. Un viaje a la trasterminancia como acción pedagógica* nos propone un inquietante viaje de traslación espacio-temporal al ancestral paisaje cultural de la trasterminancia, en la Sierra de Gredos (Extremadura). La trasterminancia era una dura ganadería de supervivencia y un descarnado pastoreo de montaña centenario. Recientemente extinguida es, hoy, tan solo, un vestigio social de una arcaica forma de vida en permanente preromanización. La obra toma este radical paisaje —y su reciente extinción— como un modo de confrontar al espectador con ciertos estereotipos románticos que, con respecto al paisaje, están todavía vigentes en el imaginario cultural de Occidente. Se trata de obtener una perspectiva heterogénea y alejada de lo que la sociedad contemporánea entiende por naturaleza —en el siglo XXI—, a través de “vivir” la experiencia de un tiempo que no le corresponde y un espacio “natural”, hoy abandonado, obsoleto en su uso y concepción.

*Claros en el bosque* nos propone un desestabilizador viaje al mito de la montaña sublime, donde los ojos contemplativos del sujeto romántico, en su obsesiva búsqueda de belleza, quedan relegados a un segundo plano. Frente a estos, otros sentidos o partes del cuerpo —el estómago, las piernas, los oídos, el olfato— cobran total importancia, ahora son necesarios para la propia supervivencia tanto del animal como del ser humano, y esto nada tiene que ver, evidentemente, con la experiencia estética. Nos presenta el paisaje desde una mirada híbrida, ya que muestra a modo de díptico audiovisual dos visiones paralelas: aquella visión subjetiva de la naturaleza interiorizada por el ser humano, junto a la visión deshumanizada de un hipotético animal hambriento —cabra, vaca, lobo— otrora depredador asiduo de aquel lugar. La obra reflexiona sobre el paisaje desde una concepción del mismo como espacio transcultural, fruto de la fusión de las distintas nociones de paisaje que el ser humano proyecta sobre la naturaleza desde el mundo urbano, rural, científico, vital o fenomenológico.

Se trata de hacernos ver que la montaña —a pesar de su diversidad simbólica— no se deja acotar bajo conceptos únicos y, generalmente, exclusivamente antropocéntricos. Serán los distintos ojos y cuerpos —incluidos los del animal— que miran y recorren el paisaje, los que le darán forma y la dotarán de distintos usos y acepciones. Durante el visionado de la obra —desmontados los estereotipos románticos— vamos aceptando las distintas dimensiones perceptivas espacio-temporales de este peculiar paisaje. En él se fusionan: la naturaleza como comida y fuente de supervivencia desde la limitada experiencia opresora y primitiva de las cabras y su pastor; la montaña como reto alpinístico de alta peligrosidad desde la mirada intuitiva del escalador que disfruta de la experiencia del riesgo en lo desconocido, la vega como pintoresco y amable paisaje de recreo desde la mirada del asfixiado urbanita deseoso de un aislamiento sobrecogedor; o las majadas de los cabreros como asentamiento etnoarqueológico de alto valor cultural para el estudio antropológico de estructuras sociales extinguidas procedentes de la cultura celta. Todas estas percepciones del paisaje, tenidas en cuenta en su conjunto —a modo de gran palimpsesto espacio-temporal—, conforman una interesante y compleja concepción de la naturaleza, que aún siendo ya asimilada como construcción cultural que evoluciona con el tiempo en base a los cambios socioeconómicos de la sociedad que la crea y transforma en función de sus necesidades, se nos manifiesta, al mismo tiempo, genuinamente salvaje e indomable.

Por otro lado, en lo que respecta a la idea del espacio/tiempo que se manifiesta en la obra, *Claros en el bosque* nos desvela una espacialidad cargada de memoria, oculta a los ojos del sujeto euclidiano, donde el espectador y su tiempo están más allá del propio lugar de la experiencia. Nos presenta una temporalidad plural e híbrida, en cierto modo materializada más allá del tiempo cronológico lineal, donde el espacio se transforma en un lugar imaginario y atemporal. Guiados por los vestigios que el pastoreo de montaña trasterminante ha abandonado durante cientos de años en este paisaje –desde la vega del río Tiétar a las altas cotas de la sierra, a dos mil metros de altura– y siguiendo los rastros imaginarios –visuales y sonoros– que la memoria del paisaje todavía nos proporciona hoy, se nos desvela este lugar no solamente desde lo físico, sino desde su carácter virtual e intangible derivado del habitar humano y animal. Un espacio confuso –donde el pasado, el futuro y el presente se entremezclan– cargado de complejas experiencias que se ajustan, quizá más, al espacio y al tiempo psíquicos que al geográfico e histórico.

*El “lugar” no es solamente lo físico, sino el espacio de la memoria habitado por el ser humano. El espacio puede estar vacío, los lugares no. Dicho de otra manera, lo que define a los lugares siempre es su carácter virtual, lo intangible derivado del habitar humano. Por eso los lugares tienen historia ... Somos tiempo, diversas clases de tiempo, y también somos lugar, diversas clases de lugares habitados por la memoria.* <sup>(7)</sup>

Tras la grabación y el montaje audiovisual del video –en formato de videocreación experimental–, realizo una acción pedagógica con la misma, en el contexto geográfico y cultural del entorno de La Vera. En un colegio de la zona –a las faldas de la Sierra de Gredos– donde la mayor parte de la población joven tiene o ha tenido algún vínculo familiar con el pastoreo de montaña (padres o abuelos directos), se lleva a cabo la proyección del video en un aula (con niños de edad en torno a ocho años), en colaboración con las profesoras del colegio. En la sesión, tras el visionado del video, se reflexiona sobre la problemática y los conceptos que plantea la obra, contextualizándolos con las experiencias personales y familiares cotidianas de los niños con respecto a la transformación de su paisaje e identidad cultural. Fruto de la acción pedagógica, realizo dos carteles fotográficos, donde se presenta, por un lado, el paisaje de la montaña de Gredos en distintos momentos del rodaje del video y, por otro, varias imágenes de los niños durante la sesión llevada a cabo en el colegio. Carteles que se muestran como documentación –en la exposición del proyecto– junto a la proyección audiovisual en algún muro de la sala expositiva.

Es relevante, señalar aquí, el contexto en el que se produjo *Claros en el bosque*. *Un viaje a la trasterminancia como acción pedagógica*, ya que la obra se inserta en el marco del programa de experimentación artística “Residencia de artistas en el medio rural. Campo Adentro”, un proyecto multidisciplinar sobre territorios, geopolítica, cultura e identidad en las relaciones campo-ciudad, en España, en la actualidad. Campo Adentro, tal y como reza su web <sup>(8)</sup>, *introduce la posibilidad de analizar las representaciones y percepciones actuales de lo rural y cómo esto influye en la construcción de la identidad. También elaborar una lectura de lo rural desde la cultura contemporánea, que haga visible las amenazas y oportunidades*

---

(7) MOLINUEVO, Jose Luis (2006): *La vida en tiempo real. La crisis de las utopías digitales*. Madrid, Biblioteca Nueva. p. 218.

(8) Véase: <http://www.campoadentro.es> (consultada en Febrero 2015).

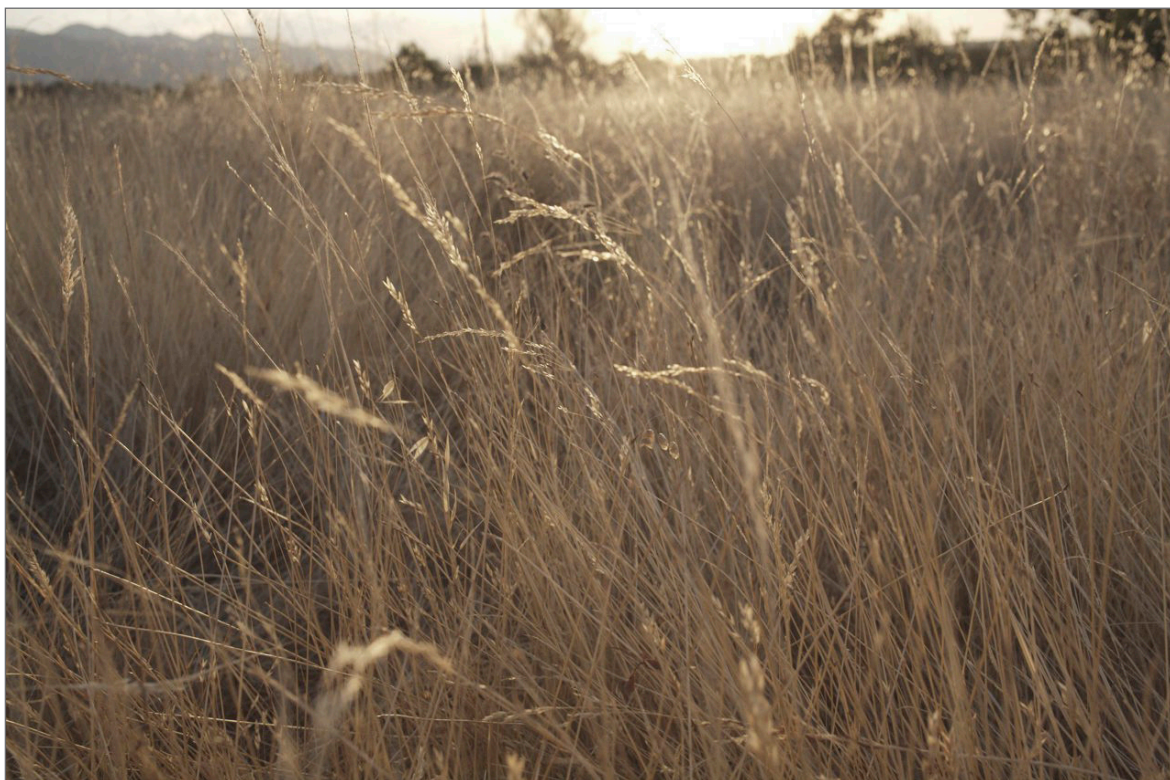


La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

*Claros en el bosque. Un viaje a la trasterminancia  
como acción pedagógica.*

Bárbara Fluxá, 2013.

Fotografías de la localización, en la Sierra de  
Gredos, durante el rodaje de la videocreación.





*que vive el campo español. [...] El debate actual sobre los desequilibrios territoriales, la transformación del paisaje o la crisis ambiental y económica, ha llevado la discusión hacia nuevas dimensiones, formulándose una crítica en múltiples capas por medio de la experimentación artística.*

La artista, como participante de esta plataforma de investigación artística sobre lo rural, propone una obra y una acción “desde” y “para” un contexto local como un vehículo de reflexión –de ida y vuelta– sobre un paisaje extinguido. Un proyecto que debe funcionar en ambas direcciones: desde dentro –en el campo– y desde fuera –en la ciudad–. El video se plantea como espejo, para el espectador del arte urbanita, donde se distorsionan estereotipos y lugares comunes; y, al mismo tiempo, para las gentes del lugar, como espacio donde verse identificados ante un paisaje que les pertenece, a pesar de estar, hoy, desaparecido. La acción pedagógica se propone, entonces, como un encuentro donde despertar conciencias y realidades ocultas a las generaciones que ahora pueblan el paisaje, desde la mirada con “distancia crítica” del que es de otro lugar.

### **2.3.2. Descripción de la obra.**

*Claros en el bosque. Un viaje a la trasterminancia como acción pedagógica* se compone de dos elementos: una pieza de videocreación, proyectada sobre muro con banda sonora original estéreo, y dos carteles gráficos colocados sobre muro.

Con respecto a la pieza de videocreación, la edición y montaje de la misma ha sido realizada de un modo experimental mediante una composición en formato de díptico, donde se presentan dos puntos de vista distintos del paisaje a un mismo tiempo. En la parte izquierda del díptico audiovisual, se muestran los planos correspondientes a la mirada del ser humano –visión antropocéntrica del paisaje–, y en la parte derecha, los planos de un supuesto animal de la zona –visión no humana de la naturaleza–. El video recrea el viaje de ascenso de un pastor y su piara –el rebaño de cabras– propio del pastoreo trasterminante, desde la vega del río hasta las cotas de alta montaña. Este viaje se desarrolla a lo largo de un día de camino, desde el amanecer, cruzando los pastos del valle, hasta la caída del Sol, dentro de una cabaña de alta montaña.

Tanto las imágenes como la banda sonora poseen un hipnótico carácter ambiguo –estética y técnicamente– ya que nunca vemos a ningún ser vivo, ni humano ni animal, pero tenemos la rara sensación de poder ser o estar cerca de ambos. La extrañeza y ambigüedad se produce mediante planos subjetivos que obligan al espectador a colocarse en primera línea de la experiencia. El punto de vista de la cámara es el correspondiente a los ojos de un humano (en la parte derecha) y de un animal (en la izquierda). A través de ellos, recorreremos los vestigios del paisaje trasterminante: restos de vallas de piedra abandonadas, caminos deslindados llenos de cervuno, primitivas cabañas en ruinas, etc.; a la vez escuchamos –cerca, en primer plano– los sonidos propios de otro tiempo, los producidos por los rebaños de animales que vivían en estos parajes, hoy extinguidos. Así, la banda sonora se convierte en nuestra espectral guía de viaje, a través de los sonidos fantasmagóricos de cencerros y bañas inexistentes, que nos traen al presente sonidos de otro tiempo. Estos recursos técnicos de desplazamiento y desconexión espacio-temporal nos permiten interpretar la naturaleza como un espacio físico que no puede separarse de las representaciones ideológicas y mentales; lo físico, lo social y lo imaginario se nos proponen como inseparables.

Con respecto a la acción pedagógica, debe ser considerada como un elemento de la obra de carácter procesual y efímero, ya que se trata de una acción puntual sin repetición en el tiempo, de la que tan solo queda –como testimonio– las fotografías mostradas en los carteles, ya comentados, que la documentan.

### **2.3.3. Descripción de montaje de la obra.**

La instalación compuesta de una proyección audiovisual sobre muro y dos carteles gráficos se muestra dentro de una sala a oscuras con buena acústica. A la entrada de la sala, en la pared de fuera, se colocan sobre el muro los dos carteles, dentro se ubica un banco alargado delante del muro de proyección.

### **2.3.4. Datos técnicos.**

Video monocanal con banda sonora original (8 minutos), dos carteles y acción pedagógica.

#### **- Obra seriada en edición DVD, 2 carteles y libreto:**

Serie de 3 ejemplares + A/C + E/C.

#### **- Dimensiones:**

Medidas instalación variables. Espacio de sala mínimo: 20 m<sup>2</sup>.

La proyección de video debe tener un ancho mínimo de 3 metros.

Los carteles miden cada uno: 100 x 60 cm.

#### **- Duración:**

Video: 8 minutos en bucle.

#### **- Duración de ejecución de la obra:**

Aproximadamente un año de producción, desde la concesión de la ayuda de producción –*Residencia de artistas en el medio rural de la Plataforma Campo Adentro*– a la edición final del video y los carteles.

#### **- Equipo Humano:**

Un cámara de video, un cámara de foto-fija, un guía autóctono (pastor), una mediadora cultural autóctona, las profesoras de un colegio de la zona, dos técnicos en postproducción digital audiovisual y de sonido.

#### **- Financiación:**

Concesión de la Beca de Residencia de artistas en el medio rural de la Plataforma Campo Adentro subvencionada por el Ministerio de Medio Ambiente y el Ministerio de Educación.

**- Exposiciones de la obra:**

- Exposición colectiva Residencias. Campo Adentro. 2012, en 2013, en el Centro de Creación Contemporánea Matadero-Madrid. Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid.

-Exposición colectiva Region 0, The Latino Video Art Festival of New York, en 2013, en el NYU's King Juan Carlos I of Spain Center de Nueva York (EE.UU), itinerante por el MARCO Museo de Arte de Vigo (España).

**- Impacto socio-cultural y difusión de la obra:**

- Colegio público de Madrigal de La Vera (Cáceres, Extremadura) dentro del programa de "Residencia de artistas en el medio rural. Campo Adentro" subvencionada por el Ministerio de Medio Ambiente y el Ministerio de Educación.

**- Información complementaria:**

Para más información sobre la obra *Claros en el bosque. Un viaje a la trasterminancia como acción pedagógica* y la visualización del video en alta definición, se recomienda la visita a la web oficial de Bárbara Fluxá.

<http://barbarafluxa.blogspot.com.es/2013/02/claros-en-el-bosque-u-viaje.html>

(consultada en Febrero de 2015).

También, puede consultarse más información sobre el proceso de creación del proyecto en la web oficial de la plataforma Campo Adentro y el diario *–blog–* que la artista realizó durante la producción del mismo. En él, se puede ver desde las primeras visitas a la localización, entrevistas a las gentes de la zona, visitas a majadas y cabañas de alta montaña, y también toda la documentación sobre la acción pedagógica en el colegio de la zona.

[http://www.campoadentro.es/es/programa\\_de\\_residencias/artistas](http://www.campoadentro.es/es/programa_de_residencias/artistas)

<http://campoadentro.es/blog/author/barbarafluxa>

(consultadas en Febrero de 2015)

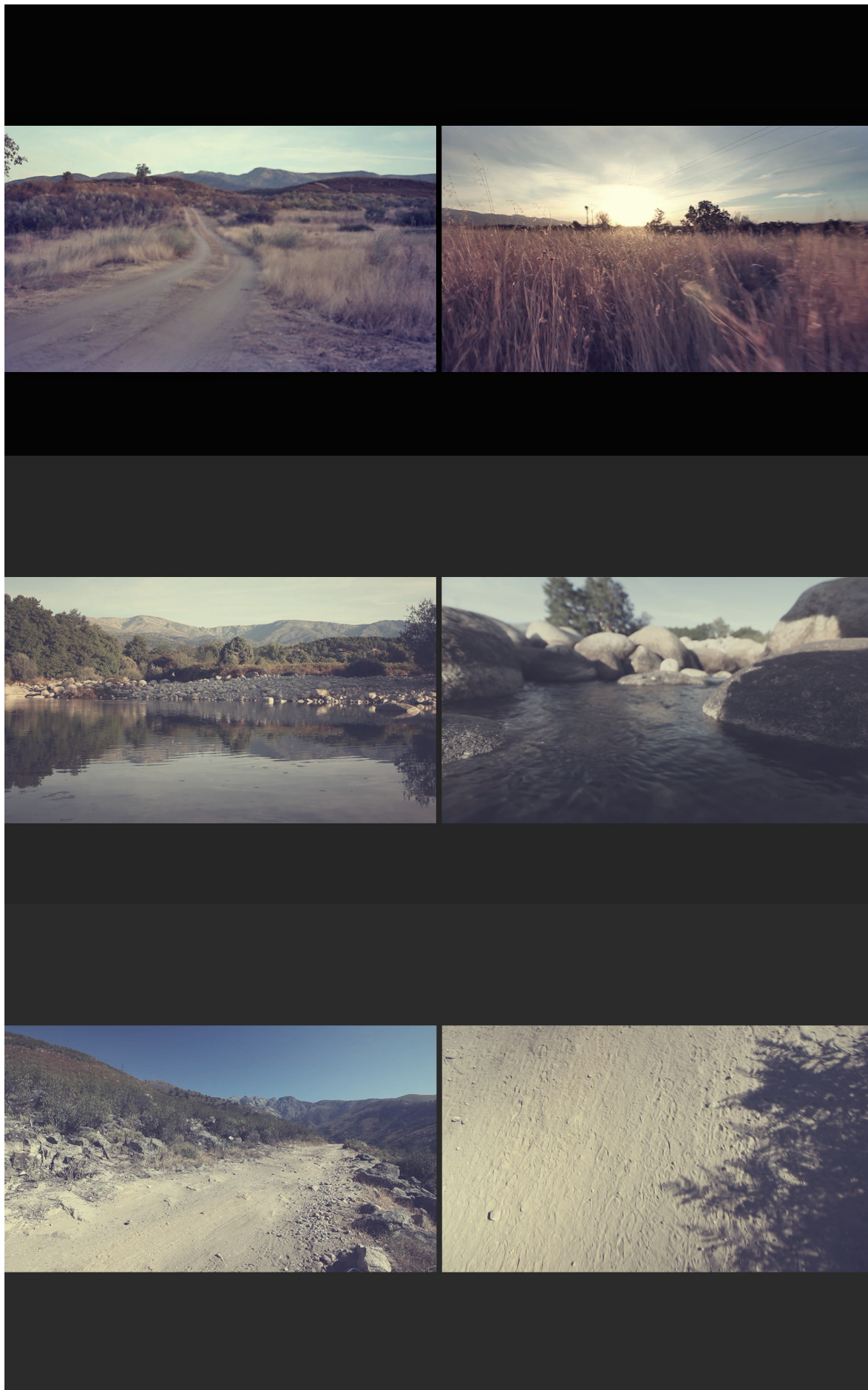
### **2.3.5. Imágenes y referencias documentales de la obra.**

*Claros en el bosque. Un viaje a la trasterminancia como acción pedagógica.*

Bárbara Fluxá, 2013.

(página siguiente) Fotogramas extraídos de la videocreación.









La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

*Claros en el bosque. Un viaje a la  
trasterminancia como acción pedagógica.*

Bárbara Fluxá, 2013.

Fotogramas extraídos de la videocreación.







La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

*Claros en el bosque. Un viaje a la trasterminancia como acción pedagógica.*

Bárbara Fluxá, 2013.

Distintas fotografías tomadas durante la acción pedagógica, en el colegio de Madrigal de La Vera, que aparecen en el cartel gráfico de la obra.









## **2.4. Paisaje minado. Dibujando la destrucción de otro tiempo.**

Bárbara Fluxá. Asturias, 2013.

### **2.4.1. Ámbito conceptual de la obra.**

*Paisaje minado. Dibujando la destrucción de otro tiempo* presenta, desde la práctica artística –en formato de instalación audiovisual–, el inquietante territorio subterráneo de las cuencas de los ríos Nalón y Caudal (Asturias) como un paisaje destruido, consumido y reven-tado (física, económica y socialmente) por la explotación minera. La obra propone una profunda mirada hacia el paisaje interior de las montañas asturianas plagado de minas ocultas, que conforman –en la sombra– la morfología de su manto verde exterior, sin que podamos llegar a imaginarnos la complejidad espacio-temporal que éste alberga bajo su superficie. Los apabullantes castilletes, que asoman entre zarzales y robles centenarios, son tan sólo pequeños hitos en comparación con las inmensas infraestructuras de ingeniería y construcciones industriales interiores, decenas de pozos, chimeneas y cientos de kilómetros de galerías escondidas bajo el paisaje. Los profanos procedentes de otros lugares, que quieran hoy adentrarse en estos controvertidos paisajes ocultos, lo tienen muy difícil –una vez que la industria minera española ha echado el cierre–; tan sólo nos quedan nuestra imaginación, la memoria y las vivencias de las gentes –que habitan y trabajan en estos complejos lugares–, así como, los documentos, archivos y mapas técnicos de su explotación.

Para elaborar una propuesta sobre este explosivo paisaje cultural, llevo a cabo un minucioso trabajo de campo e investigación –entre técnico y experiencial– de carácter híbrido y transdisciplinar. Tras explorar el territorio –guiada por técnicos y expertos de este paisaje cultural–, acudo a los archivos históricos de empresas e instituciones de la industria minera –hoy, en extinción– en busca de antiguas cartografías, planos de labores, esquemas de explotación y documentación técnica –diseñados por los geólogos, topógrafos e ingenieros de minas– al mismo tiempo, visito las minas y los pueblos colindantes –en varias ocasiones– para conocer y escuchar de primera mano los testimonios de los hombres y mujeres que han minado con sus manos y esfuerzo aquellos cientos de criaderos de carbón procedentes de otro tiempo geológico.

La obra se configura, entonces, en torno a la idea de cartografía –un lenguaje entre la ciencia y el arte– como uno de los grandes inventos del hombre con infinitas capacidades de expresión simbólica. A través de ella, organizo y sintetizo la información del mundo que nos rodea –en este caso un paisaje industrial, de más de cien años de vida, a punto de extinguirse–, fusionando los distintos usos del mapa cartográfico: referencia, inventario, explicación, comunicación y/o soporte artístico. El mapa como imagen del mundo, pero no solamente como una síntesis de sus características espaciales objetivas: físico-geográficas y socio-económicas, sino también, de sus potenciales temporalidades subjetivas: históricas y fenomenológicas. Por ello, de todas las técnicas y lenguajes posibles, para la creación de este *paisaje minado*, eligo explotar la cartografía del tiempo geológico, por su potente dimensión simbólica y por su capacidad de unificar en un mismo lugar, los fenómenos del tiempo y el espacio como ninguna otra. El mapa geológico cumple una función primordial, desde que se concibió el tiempo geológico por Nicholas Steno y James Hutton en el siglo XVIII, ya que explica –mediante su representación– la evolución y creación de la Tierra por movimientos lentos y permanentes, lo que da lugar a las montañas, que a su vez son destruidas por la erosión. El mapa, desde entonces, está interesado en representar el paso del

tiempo, es capaz de discernir y dibujar el pasado y el presente, y al mismo tiempo, lo que está por venir.

*Paisaje minado. Dibujando la destrucción de otro tiempo* reflexiona sobre la percepción del ser humano respecto a las distintas escalas de medición espacio-temporal del exterior circundante: la naturaleza con toda su complejidad. El tiempo geológico —aún considerando su origen científico— se nos propone aquí como un “lugar” simbólico, no equiparable al tiempo del ser humano, ya que sus escalas se distancian tanto que nos resulta, en ocasiones, imposible siquiera de imaginarlo. Se nos obliga a pararnos a pensar el tiempo que ha necesitado el planeta Tierra —millones de años— para formar los estratos de minerales, y por contra, el tiempo que la sociedad industrial del siglo XX ha tardado —menos de cien años— en consumirlos o explotarlos, literalmente. La obra asume la paradójica representación condensada de este inmenso lapso temporal de millones de años mediante la (re)utilización —y desplazamiento conceptual— de antiguos mapas producidos por los técnicos con sencillos utensilios como el lápiz y el papel. Los topógrafos de la industria minera tienen muy presente este lapso temporal en la realización de sus mapas, entre el tiempo geológico y el tiempo del ser humano se mueven como topos bajo tierra. Laman a algunos de los suyos *mapas vivos*, por ejemplo, a los planos de explotación, como si de seres vivos se tratara. Cuentan que estos especímenes pueden llegar a vivir décadas hasta que, saciados por el vaciamiento total del estrato de carbón, dejan de crecer y se transforman, ya muertos, en archivos de memoria, congelando la historia de su vida para siempre. Día tras día y durante décadas, el topógrafo —arriba en superficie— cuida y alimenta sus mapas con pequeños trazos de grafito; gracias al minero que —abajo en su tajo— posibilita el dibujo del vacío, obtenido tras horas de trabajo en el taller; cada tajo un trazo, cada tajo un trazo, cada tajo un trazo...

Por otra parte cabe señalar aquí que *Paisaje minado. Dibujando la destrucción de otro tiempo* se inserta dentro de un proyecto de investigación y una exposición transdisciplinar con título *Aprendiendo de las cuencas* —llevado a cabo por el estudio de arquitectura eZone en LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Asturias— que tiene como objetivo la puesta en valor del paisaje cultural de las cuencas mineras asturianas. El proyecto quiere crear un espacio de reflexión crítica sobre la producción de espacio contemporáneo, en relación a las sinergias socioeconómicas, culturales y estéticas que se despliegan en cualquier territorio en transformación. Como artista invitada a participar en el proyecto, en consecuencia, propongo una obra en la que de algún modo coexisten los cuatro paisajes que confluyen en el espacio de las cuencas mineras hoy: paisaje industrial, rural, urbano y natural.

*Las cuencas mineras, sometidas a un fuerte proceso de industrialización, se han visto sensiblemente alteradas en un breve periodo de tiempo. En pocas décadas, han pasado de ser unos valles de estructuras económicas y sociales fundamentalmente rurales a incorporar en su seno pujantes aglomeraciones urbanas de inesperada densidad. Su herética configuración urbana es consecuencia del impacto, en un espacio concreto y en un periodo de tiempo relativamente breve, de intereses económicos. En consecuencia, la coexistencia de sus paisajes natural, rural, industrial y urbano no se produce de un modo regulado o planificado. Los límites entre unos y otros están vagamente definidos, impidiendo precisar sus respectivas áreas de influencia. En conjunto, este territorio se percibe como un magma de identidades contrapuestas pero entremezcladas.* <sup>(9)</sup>

---

(9) LÓPEZ, Sara & RUIZ, Nacho (2014): *Aprendiendo de las cuencas. Hacia una puesta en valor del paisaje cultural de las cuencas mineras asturianas*. Oviedo, Sara López & Nacho Ruiz. [Publicación y catálogo].

### 2.4.2. Descripción de la obra.

*Paisaje minado. Dibujando la destrucción de otro tiempo* es una instalación audiovisual basada en dos elementos: un video –proyectado sobre muro– y un gabinete de seis mesas –realizadas en tabla de madera sobre estructura de hierro–.

El gabinete de mesas se compone de una imagen fotográfica impresa y cinco dibujos a línea realizados en láser: La imagen está producida a través de una impresión digital fotográfica duotono en negativo –tinta negra directa sobre tabla de madera sin tratar–; y representa una distorsionada vista del río Nalón, en los alrededores de un emblemático pozo minero. Los cinco dibujos han sido realizados –una vez fueron trazados digitalmente– con calor y fuego industrial, mediante la manipulación y desenfoco de una máquina Láser de corte –CO<sub>2</sub> de 100W–; y representan distintos mapas de labores de minas, croquis de explotación, planos de corte transversal de una instalación minera, mapas geológicos, planos de elementos de arqueología industrial, mapas fluviales del río Nalón, iconos del movimiento obrero asturiano, imaginería de la cultura material local, alzado de la capa superior, etc., procedentes del material histórico original de los distintos archivos industriales disponibles: Hunosa, Asturiana de Zinc, Iberdrola y archivos privados personales de mineros o ingenieros.

El video, por su parte, muestra –en plano detalle– el movimiento del cabezal de la máquina industrial (la cortadora Láser) mientras dibuja con luz y fuego –envuelta en humo– horadando y quemando una tabla. El haz de luz va dibujando –lo que parece ser– una serie de planos cartográficos de algún territorio minero, aunque, dada la cercanía y distorsión del plano –la cámara es una GoPro insertada al propio cabezal–, no somos capaces de distinguir lo que realmente son. Cuando vemos aparecer el láser, la luz, la llama y el humo no podemos evitar asociarlos –así como sus simbolismos culturales– al paisaje industrial de las cuencas mineras, donde las omnipresentes industrias: siderúrgica, térmica y la explotación minera, escupen fuego por doquier, en el paisaje, a través de inmensas chimeneas. Industrias, que por otra parte, siempre están asociadas al fuego, la dinamita y la explosión que ellas mismas utilizan en el proceso de transformación o extracción de sus materiales de producción: Hierro, Zinc, Carbón.

La banda sonora de la obra –en estéreo y original– procede del audio grabado durante el proceso de fabricación de los mapas –en la máquina de corte Láser–, distorsionado y manipulado en el proceso de postproducción. El sonido industrial resultante –corrosivo y delirante– ayuda a crear una extraña y fantasmagórica atmósfera, en cierto modo similar, a la que uno debe acostumbrarse, cuando visita el conflictivo paisaje cultural que la obra representa: el territorio minero asturiano.

### 2.4.3. Descripción de montaje de la obra.

La instalación compuesta de una proyección audiovisual sobre muro y un gabinete de seis mesas –dispuestas en línea, en dos filas– se muestra dentro de una sala con luz adecuada para la visualización de los mapas –luz cenital puntual para cada una de ellos– y buena acústica de ambiente general para el audio del video que debe invadir toda la sala.



#### 2.4.5. Imágenes y referencias documentales de la obra.



#### 2.4.4. Datos técnicos.

**- Instalación audiovisual compuesta por:**

Video proyección monocanal sobre muro con banda sonora original, gabinete de cinco dibujos a láser e impresión digital, sobre tabla de madera y estructura de hierro.

**- Obra original única.**

**- Dimensiones:**

Medidas instalación audiovisual variables. Espacio de sala mínimo: 40 m².

La proyección audiovisual con un ancho mínimo de 3 metros.

Cada una de las seis estructuras miden: 100 x 80 x 80 cm.

**- Duración:**

Video: 13 minutos en bucle.

**- Duración de ejecución de la obra:**

Aproximadamente siete meses desde el encargo por parte de la institución LABoral Centro de Arte y Creación Industrial hasta su fin como parte de la exposición.

**- Equipo Humano:**

Un cámara de video, un cámara de foto-fija, un técnico en postproducción digital audiovisual y de sonido. Durante el trabajo de campo fui guiada y asesorada por distintas instituciones y profesionales vinculadas al mundo minero asturiano. La producción de la obra se realizó en el centro de producción fabLAB - Plataforma 0 de LABoral Centro de Arte y Creación Industrial.

**- Promotores o patrocinadores:**

- LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Ayuntamiento de Gijón (Asturias) y Fundación Banco Herrero-Sabadell.

**- Exposiciones de la obra:**

Exposición colectiva *Aprendiendo de las cuencas* en LABoral Centro de Arte y Creación Industrial de Gijón, Asturias (27.9.2013 - 23.2.2014). Comisarios: Sara López & Nacho Ruiz.

**- Publicación de la obra:**

LÓPEZ, Sara & RUIZ, Nacho (et. col.) (2014): *Aprendiendo de las cuencas*. Oviedo, Sara López & Nacho Ruiz . [Publicación de investigación].

FLUXÁ, Bárbara (2013): "Bajo el manto verde astur", en *Tierra y tecnología*. Revista de información Geológica. Nº 44. Madrid, Ilustre Colegio Oficial de Geólogos.

**- Información complementaria:**

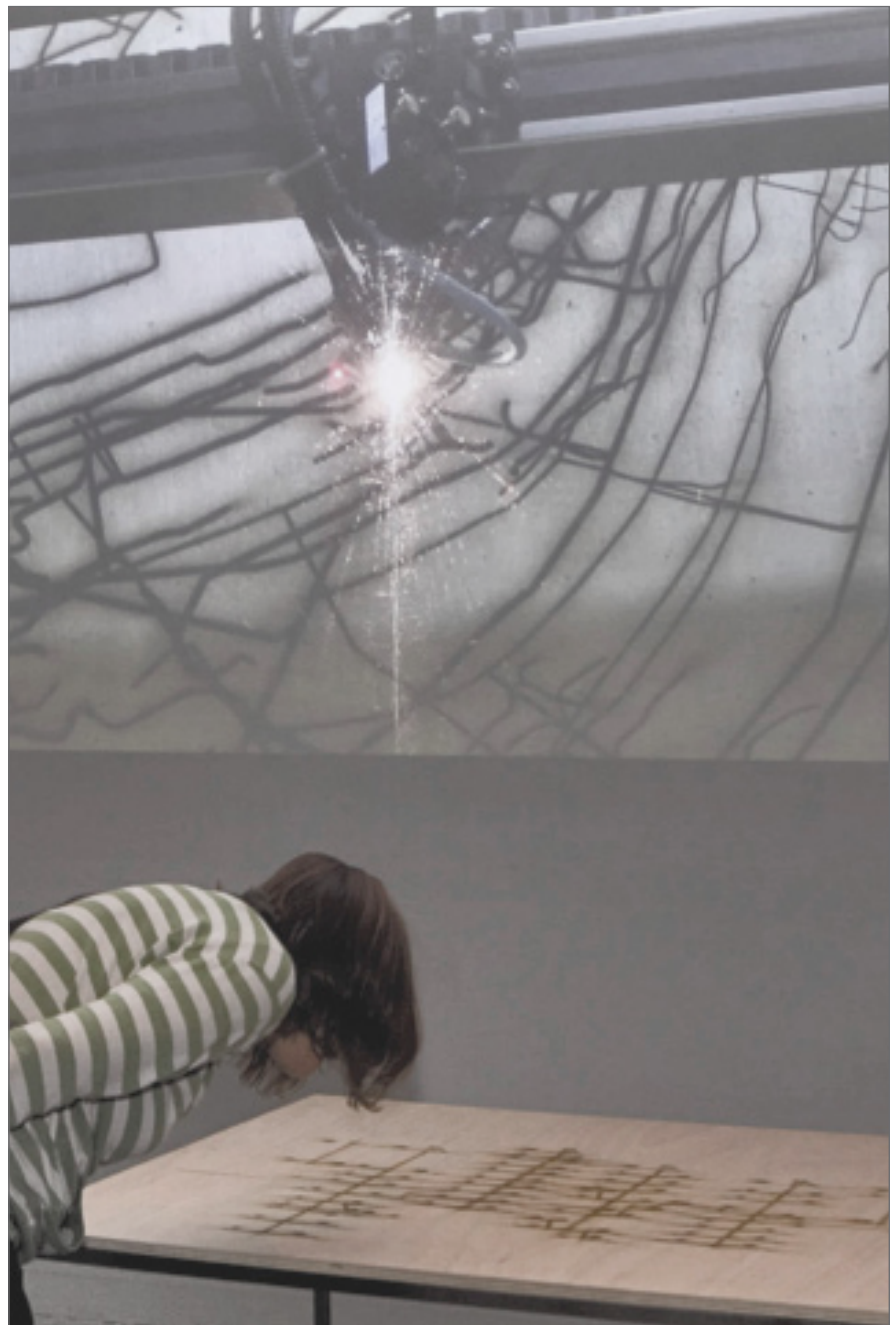
Obra en los Fondos LABoral Centro de Arte y Creación Industrial de Gijón (Asturias).

Para más información sobre la obra *Paisaje minado. Dibujando la destrucción de otro tiempo* y la visualización del video en alta definición, se recomienda la visita a las webs:

<http://barbarafluxa.blogspot.com.es/2011/06/paisaje-minado-dibujando-la-destruccio>

<http://www.laboralcentrodearte.org/es/exposiciones/cuencas/view n.html>

(consultadas en Febrero de 2015).

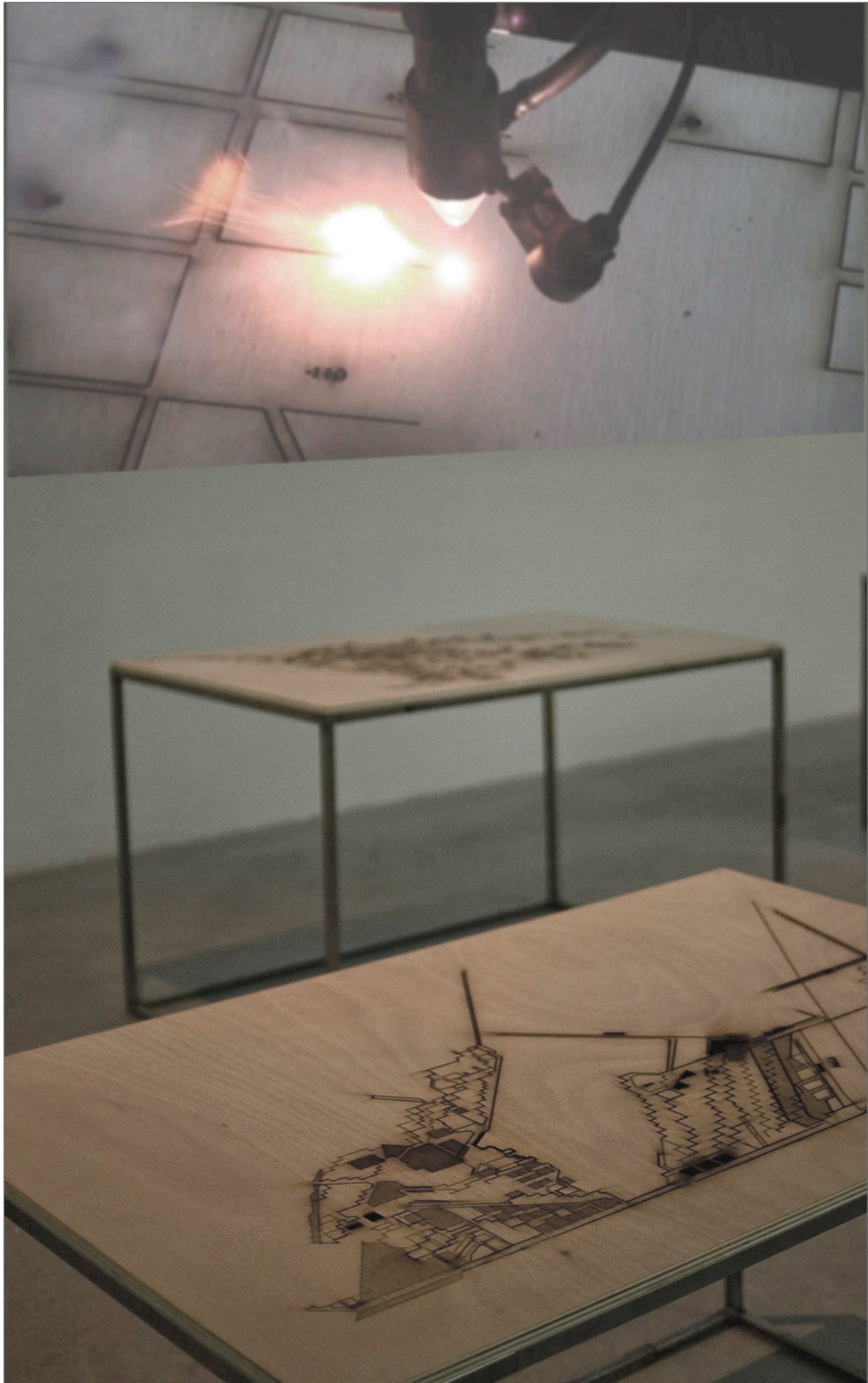


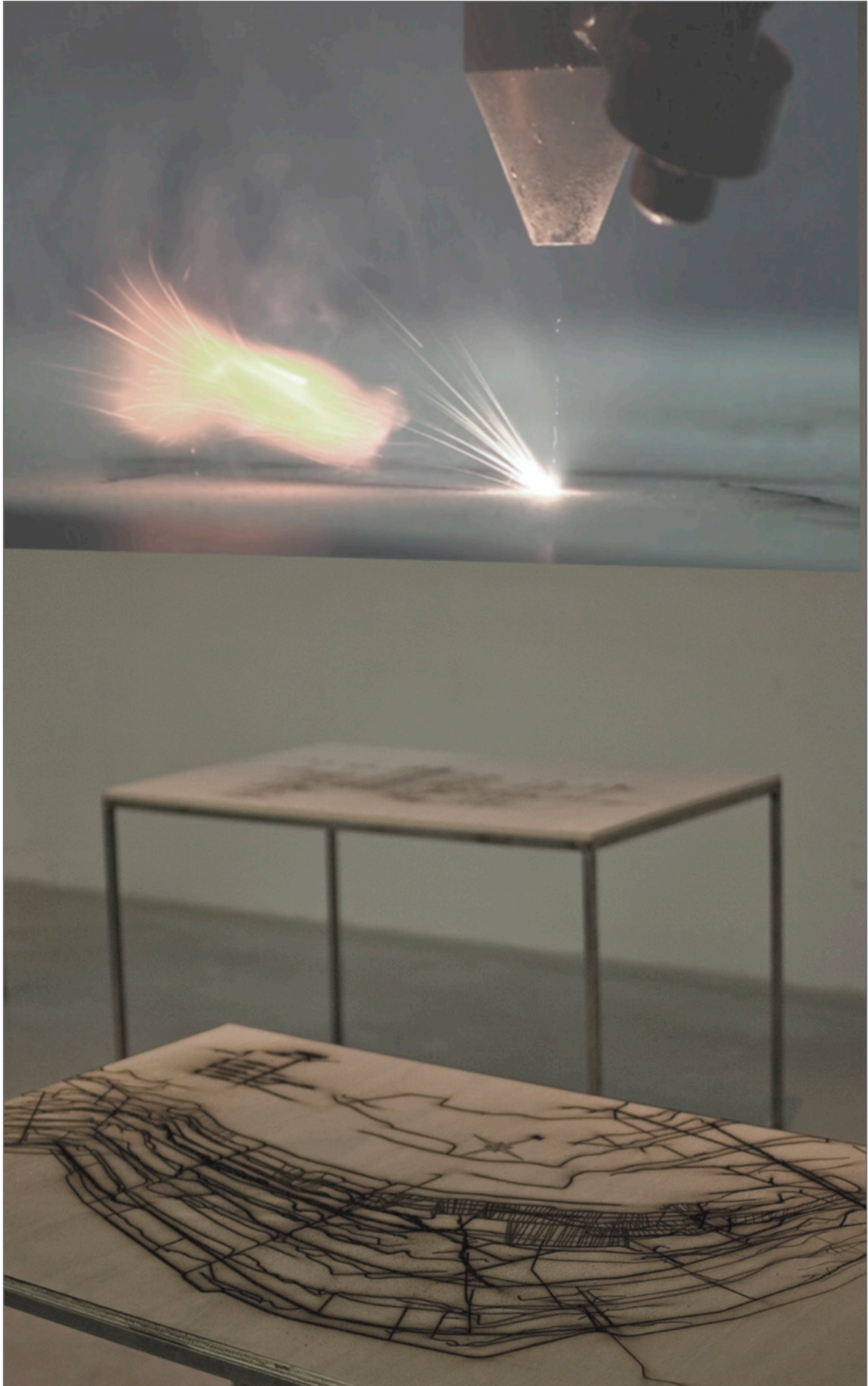
*Paisaje minado. Dibujando la  
destrucción de otro tiempo.*

Bárbara Fluxá, 2014.

Distintas vistas de las obra  
expuesta en LABoral Centro  
de Arte y Creación Industrial.



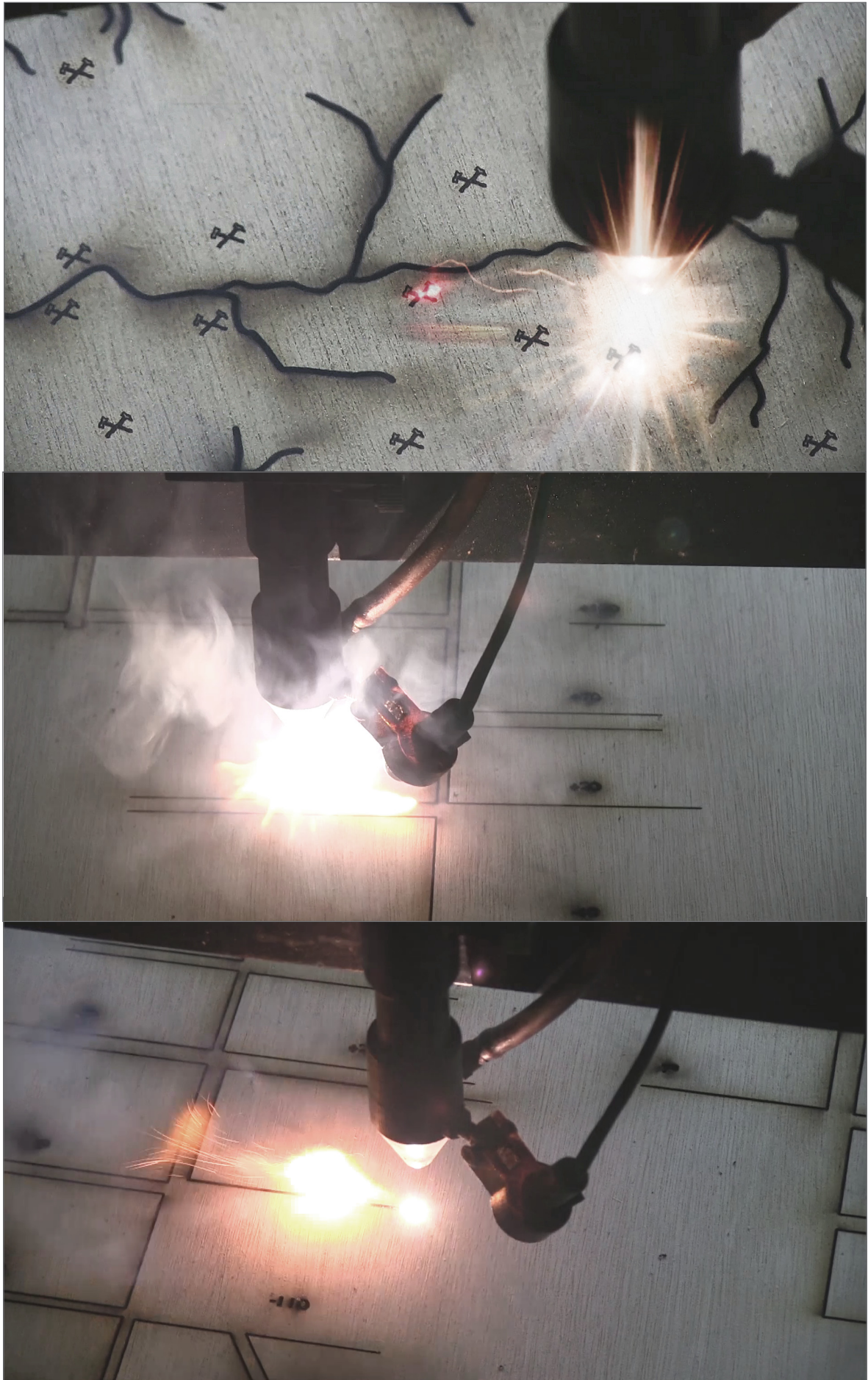








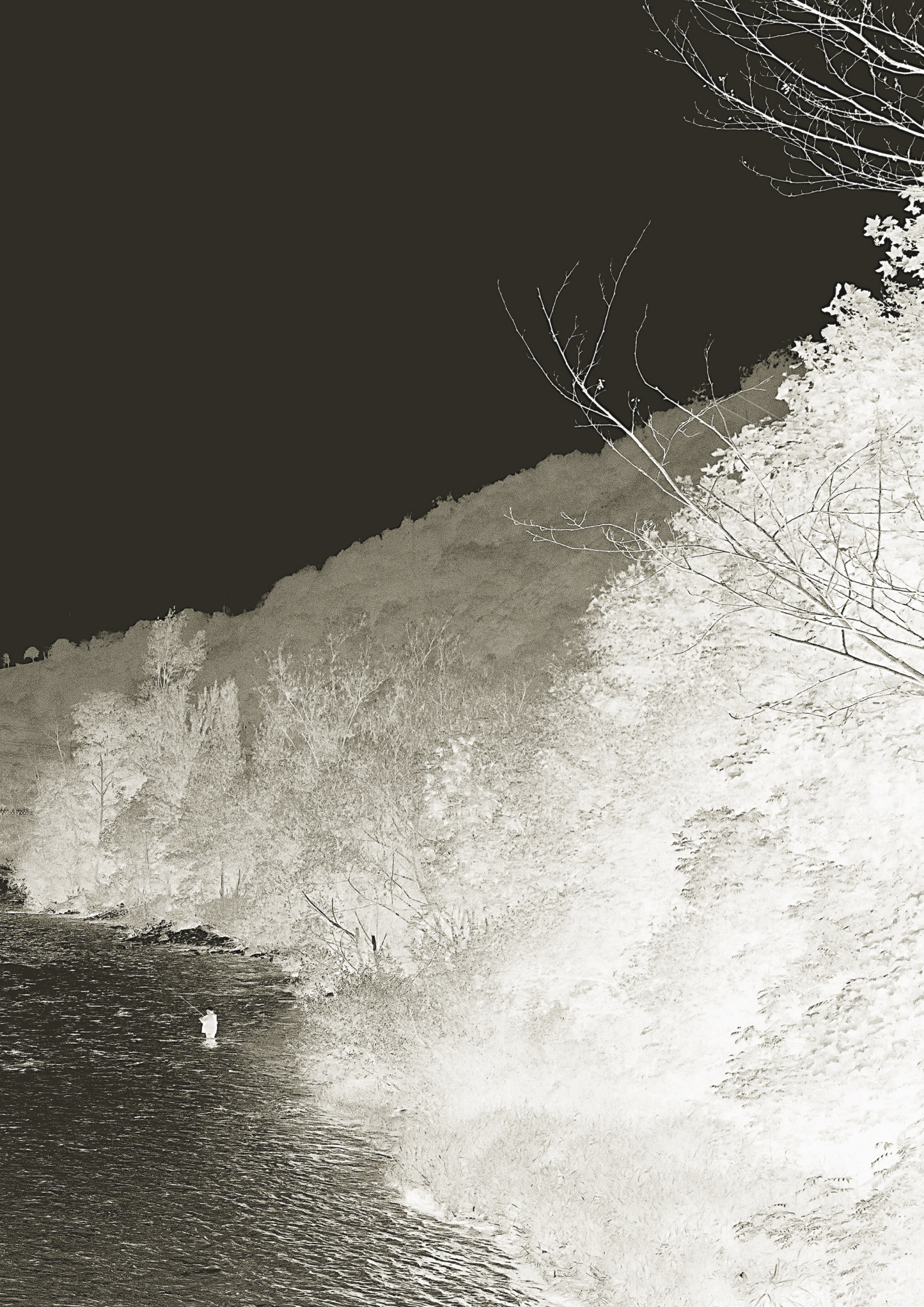














La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

## CONCLUSIONES

Este apartado de conclusiones se desarrolla a través de tres ámbitos vertebradores, que a continuación se exponen, fruto de los nexos en común de las distintas interpretaciones de nuestros casos de estudio: *Neukom Vivarium*, 2006, de Mark Dion; (*Ir. T. nº 513*) *zuloa. Repertory Extended*, 2003-08, de Ibon Aranberri, y *The Weather Project*, 2003, de Olafur Eliasson. Estos ámbitos nos permitirán exponer las intuiciones verificadas para ver, en su conjunto, las peculiaridades y problemáticas de las propuestas que plantean las nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza. De cualquier modo, tanto los ámbitos como las conclusiones que aquí se formulan, deben verse como espacios permeables y polimórficos, no definidos ni cerrados, ya que se contaminan y fusionan entre ellos creando nuevas expectativas.

*Partiendo de una naturaleza semejante a un autómata, sujeta a leyes matemáticas que tranquila y orgullosamente determina para siempre su futuro, del mismo modo que determinaron su pasado, hoy nos encontramos en una situación teórica totalmente diferente, en una descripción que sitúa al hombre en el mundo que él mismo describe e implica la receptividad de dicho mundo.* <sup>(1)</sup>

### 1. Conclusiones sobre la problemática actual entre Arte & Temporalidad en un contexto de reflexión en torno a la memoria, la identidad cultural y la ciencia.

*La temporalización del espacio. Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza* se inició con el objetivo de esclarecer una serie de intuiciones e hipótesis sobre las relaciones que el arte contemporáneo, desde finales del siglo XX, mantenía con el espacio-naturaleza y sus múltiples codificaciones en la cultura contemporánea. A lo largo de esta investigación, hemos encontrado gran diversidad de estrategias artísticas en torno a la naturaleza y sus problemáticas. Pero, a pesar de esta gran diversidad latente existe claramente un nexo común entre todas ellas que las vertebra y de algún modo cohesiona, éste es el interés por considerar la dimensión temporal –en todas sus significaciones– como un fenómeno indivisible de un espacio considerado polimórfico y no-euclidiano. A partir de esta realidad, será la temporalidad –como reflexión cultural trascendente del ser humano, que condiciona profundamente nuestra idea del espacio-naturaleza– la que motivará el título de nuestra tesis: *La temporalización del espacio*. Podemos entonces concluir aquí, de momento, aún a riesgo de hacerlo de un modo demasiado sintético y genérico, que todas las obras estudiadas en esta investigación –tanto los tres casos de estudio como las obras relacionadas con los mismos e incluso las obras de otros artistas que interpelan a la naturaleza en la actualidad– mantienen una profunda tensión con el tiempo como fenómeno indivisible del espacio, en el sentido de que es considerado como sustancia inherente del espacio mismo que todo lo impregna. Bajo esta consideración no es posible, por tanto, concebir el espacio-naturaleza sin tener en cuenta su temporalidad cultural y simbólica inmanente. Esta es nuestra principal intuición verificada: Los artistas saben que la naturaleza posee un mundo histórico y experiencial oculto que representa el imaginario espacio-temporal de su época,

---

(1) PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle (1994): *La nueva alianza: metamorfosis de la ciencia*. Madrid, Alianza (1997). p. 29.

y éste es precisamente el espacio simbólico característico de todo espacio cultural que ellos interrogan.

El arte contemporáneo en torno a la naturaleza considera la temporalidad más allá del exclusivo “paisaje de la interioridad” propio de la modernidad y sus filósofos; y esta certeza, intuita desde el arte, se extiende unánime a todas las disciplinas del pensamiento desde finales del siglo XX. Y es que hoy, en la hipermodernidad, desde el mundo de las ciencias –como gran paradigma– han surgido grandes hallazgos con respecto a las relaciones espacio/tiempo y cómo estas condicionan al sujeto contemporáneo. En contra del modelo mecanicista newtoniano y de la visión estática cuadrimensional de Einstein, Ilya Prigogine<sup>(2)</sup>, por ejemplo, nos plantea la temporalidad como un fenómeno irreversible que mana de los espacios/tiempos materiales, de las “estructuras disipativas” que crean y establecen orden a partir del caos, lo que denominó “la flecha del tiempo”.

*[...] El descubrimiento de las “estructuras disipativas” y, en general, de la flecha del tiempo en todos aquellos sistemas termodinámicos alejados del equilibrio, permitiría, por fin, liberar a la ciencia de aquella maldición bergsoniana y reconquistar para el pensamiento no sólo el fascinante mundo del tiempo –de los procesos irreversibles–, disputándoselo a la metafísica moderna, sino también una nueva concepción del espacio como polimórfico y “denso de flujo” más allá de su pretendida objetividad “muerta” euclidiana.*<sup>(3)</sup>

Prigogine afirma que a través de estos novedosos conceptos se abre un nuevo diálogo entre el hombre y la naturaleza. A partir de estas teorías entra en crisis el punto de vista atemporal de la física clásica. El alcance de los problemas que implican esta ruptura epistemológica es enorme, y no atañen tan sólo a la física, sino también a la biología, la química, la ecología, la cosmología, el arte, la cultura y la situación misma del hombre en el universo. Sin ser sistemáticos y guiados por sus propias intuiciones –cual científicos diletantes– nuestros artistas, ahora exploradores de la naturaleza, proponen la cohabitación de diversas temporalidades en sus prácticas artísticas. Escapando de la idea del devenir histórico lineal en base a una percepción continua del tiempo cronológico occidental propio de la modernidad, las estrategias artísticas contemporáneas buscan de un modo significativo otros mecanismos para abordar la representación de la experiencia del tiempo, la historia y la memoria, y sus distintas conexiones con lo corporal, lo físico o lo espacial.

En el caso de Mark Dion, a través de la estrategia del arqueólogo o el explorador diononónico, pone en marcha mecanismos de regreso al pasado no tanto para ensalzarlo sino todo lo contrario, visitar el pasado excavando los estratos del espacio/tiempo para encontrar el origen de los fracasos de la sociedad contemporánea. La arqueología se convierte así, para Dion, es un método de recuperación de viejos arquetipos posibilitando que la obra se convierta en un mecanismo paradigmático de temporalidad anacrónica. En el caso de Ibon Aranberri, desde la estrategia del antropólogo diletante y la reflexión crítica, recuperar el pasado es un mecanismo ético-ideológico de concienciación social. En un acto de compromiso con la sociedad de su tiempo, Aranberri trae al presente acontecimientos del pasado con la intención de desestabilizar la memoria de los pueblos. A través del regreso

---

(2) PRIGOGINE, Ilya (1998): *El nacimiento del tiempo*. Barcelona, Tusquets, 2012.

(3) CASTRO NOGUEIRA, Luis A. (1997): *La risa del espacio*. op. cit. p. 198.



y de la recuperación de hechos históricos concretos provoca una resignificación cultural y antropológica de los lugares, una recodificación del paisaje como lugar antropológico, como espacio de carácter identitario de creación social. Olafur Eliasson, por su parte, desplegadas sus estrategias ligadas a la ciencia y la fenomenología, propone la percepción del tiempo en términos de experiencia fenomenológica involucrando el cuerpo del espectador que siente y padece y alejándose cada vez más de la visión moderna del tiempo bergsoniana como fenómeno subjetivo individual. Eliasson trabaja la temporalidad de las nuevas teorías de la ciencia, en las que el azar, el caos, la impredecibilidad y la probabilidad son condicionantes determinantes de la percepción contemporánea del espacio/tiempo.

## **2. Conclusiones sobre la problemática actual entre Arte & Espacio-Naturaleza en un contexto de reflexión en torno a las ciencias naturales, el medio-ambiente y la ecología.**

Queremos destacar aquí, como conclusión elemental de este ámbito, la constatación del notorio interés generalizado que poseen los artistas contemporáneos investigados (no sólo Mark Dion, Ibon Aranberri y Olafur Eliasson sino tantos otros) por descifrar y resignificar el concepto o idea de naturaleza que tiene la sociedad contemporánea. En el desarrollo de nuestra tesis hemos ido desgranando cómo estos artistas conciben la naturaleza, cómo trasladan esta noción a sus prácticas artísticas, y cómo interpelan al espectador para deconstruir –y hacerle revisar– las nociones que posee de la misma. A través de las distintas interpretaciones que cada caso de estudio propuesto nos ha proporcionado obtenemos un amplio espectro de relatos y preocupaciones desplegadas en torno a la definición del espacio-naturaleza y sus distintas acepciones simbólicas en la cultura contemporánea ¿Qué es realmente, hoy, la naturaleza? se preguntan nuestros artistas ¿qué entiende la sociedad del siglo XXI por naturaleza? acaso ¿existe realmente la naturaleza? Los artistas entienden que el espacio-naturaleza se ha ido conformando, con el paso del tiempo –cientos de años–, en consonancia directa con las necesidades sociales, culturales, económicas, y políticas de la sociedad que lo habita. Cada sociedad, cultura o individuo configura su visión de la naturaleza en relación a su modo de habitar el mundo: qué necesita de ella o cómo hace uso de ella, son los condicionantes que determinan nuestra relación con la naturaleza. Así, según quien la mire (entre los que incluimos a los animales) la naturaleza es vista de modo muy distinto: paisaje inmaterial, paisaje cultural, tropo identitario, lugar, escenario, mundo externo, construcción cultural, espacio geopolítico, territorio, etc. La naturaleza queda determinada, por tanto, por el equipaje cultural que transporte el diletante; aunque existe un claro consenso en descartar la idea de naturaleza entendida como espacio prístino sin intervención humana, definitivamente, porque hoy ya no tiene sentido. Nuestros artistas, los intelectuales, técnicos y demás profesionales especializados en torno a estos temas saben que la colonización del planeta Tierra ha sido completada, no existe hoy ningún espacio en el que el ser humano no haya intervenido de un modo u otro. Partiendo de esta idea, cuando hablamos de naturaleza, en el siglo XXI, –desde el arte y desde otras disciplinas– debemos entender que nos estamos refiriendo a un espacio antropizado, en mayor o menor grado dependiendo de la zona, que la sociedad ha ido produciendo con el paso de los siglos a través de su permanencia en el mundo.

Vemos en las tres estrategias investigadas un incansable interés por redefinir nuestra percepción de la naturaleza, desplazando obsoletos arquetipos: la cueva, la montaña, la puesta de sol, el árbol, el río. Mark Dion desestabiliza las convenciones tradicionales de lo que se entiende por natural, a través de un viaje histórico crítico a la evolución de la propia

idea de naturaleza en la sociedad moderna occidental, de los dos últimos siglos. Y por ello, Dion escoge una estrategia histórica que permite al artista retornar al mismo origen de las ciencias naturales para derribar sus cimientos: *Entre la arqueología y las ciencias naturales*. Ibon Aranberri formula una visión de la naturaleza condicionada por un insondable compromiso ideológico y político con respecto a la identidad cultural de cada territorio y la producción del mismo desde los estamentos de poder político-económicos. Para ello acude a una estrategia ideológica que le permite interpelar a la naturaleza desde ámbitos antropológicos y simbólicos, pero también desde ámbitos críticos en referencia a los modos en que esta sociedad utiliza/produce espacio: *Entre lo político y lo antropológico*. Olafur Eliasson propone una revisión de los fenómenos naturales y la naturaleza desde la ciencia y la tecnología para hacer experimentar al espectador que otros modos de entender lo natural son posibles. Utiliza estrategias fenomenológicas que requieren la activación física del espectador para hacerle entender que no hay concepción de naturaleza sin participación. Sus estrategias –procedentes de las metodologías científicas contemporáneas pero también históricas– están dirigidas a la creación de maquinarias y artefactos que obligan al espectador a replantearse su propio papel como sujeto integrante del medio natural: *Entre las ciencias y la fenomenología*.

Estas tres visiones de la naturaleza propuestas desde la práctica artística a pesar de ser sólo tres de los múltiples caminos que el arte contemporáneo propone para derribar los viejos arquetipos socio-culturales, en su caso adquiriendo las estrategias propias de la arqueología, la antropología y la fenomenología, respectivamente, nos parecen, sin embargo, suficientes por su idiosincrasia ya que entre las tres nos proporcionan una adecuada visión heterogénea del interés generalizado del arte contemporáneo por resignificar las viejas convenciones que la sociedad todavía posee sobre el espacio-naturaleza. El arte contemporáneo pretende, pues, pasar del deseo de conocimiento de la naturaleza –“conocer” significa saber manipular–, tal y como marcaba la ciencia y cultura moderna, al deseo de su comprensión –“comprender” significa interactuar– lo que provoca pasar de un modo de estar en el mundo con base en el dominio, a un nuevo estar que implica ser elementos componentes del mismo.

Por otra parte, en cuanto al urgente debate que se plantea la sociedad contemporánea con respecto al espacio-naturaleza en términos medio-ambientales, de sostenibilidad y desarrollo, podemos concluir que las prácticas artísticas contemporáneas defienden una actitud ético-crítica firme hacia los sistemas políticos y económicos hegemónicos. Estos artistas mantienen un posicionamiento comprometido con la sociedad de nuestro tiempo a través de proponer dispositivos artísticos que impulsen concienciación sobre la actual crisis ecológica y medioambiental que genera el sistema económico de producción de espacio contemporáneo. Estas obras –aún transversalmente– apelan a la problemática medioambiental que genera nuestro sistema: explotación intensiva de cultivos, *boom* inmobiliario, degradación de hábitats, extinción de especies, abuso de poder sobre la gestión de los territorios. Sin ser explícitamente activistas, ni pertenecer necesariamente a partidos políticos u ONG’s protectoras del medio-ambiente, nuestros tres artistas llevan a cabo –de un modo más o menos oculto, dependiendo del caso– sus propias campañas éticas a favor de una mejor gestión del entorno y sus recursos. Coinciden las tres estrategias en abordar la necesidad ético-social de generar conciencia en la sociedad sobre la vertiginosa transformación que el sistema económico capitalista ha impuesto al planeta Tierra en las últimas décadas, y la urgente necesidad de cambiar las prioridades y mecanismos del sistema para un mejor

desarrollo de la vida en el planeta. En este sentido, las prácticas artísticas se sienten afines, en la mayoría de los casos, a las distintas propuestas de pensamiento que están apareciendo en busca de una alternativa a la explotación económica del espacio como único modo de habitar el mundo: Bruno Latour, Cornelius Castoriadis, Henri Lefebvre, Janine Benyus, Lucy Lippard, James E. Lovelock & Lynn Margulis, Hans Jonas, Felix Guattari, Michel Serres, Ilya Prigogine & Isabelle Stengers, Paul Crutzen & Eugene Stoermer, y tantos otros. Estas nuevas vías, abordadas a lo largo de nuestra tesis, son de muy diversa naturaleza, pero se cohesionan por la convicción de que es necesario derribar las viejas ideas de ocupación del territorio en base a ideologías y estrategias político-económicas como el colonialismo, el imperialismo, la tecnocracia, la globalización, el centrismo occidental, y, sobre todo, el actual sistema imperante de valores éticos que permiten la explotación del mundo y sus recursos exclusivamente en términos materialistas.

En el caso de Mark Dion existe, desde los inicios de su carrera, el interés por denunciar la extinción de determinadas especies de animales y plantas, el uso de la antropología social como una herramienta de reflexión ecológica, y la intención de crear cierta sensibilidad en la sociedad hacia la naturaleza y sus recursos. En el caso de Ibon Aranberri, tras la constatación de la problemática social generada en la población y sus territorios por el impacto de las políticas capitalistas de explotación del territorio, como determinadas intervenciones de la ingeniería industrial (centrales hidroeléctricas, plantas de energía nuclear, presas) gestionadas desde el poder político sin acuerdos ni consensos sociales, el artista plantea una serie de obras que evidencian el despotismo de los estamentos del poder a la hora de gestionar y ordenar el territorio, y cómo estos poderes políticos y económicos imponen las normas de producción del espacio contemporáneo desde la tecnocracia capitalista sin contar con la participación de la sociedad. Olafur Eliasson, por su parte, tiende a despertar la concienciación de la sociedad en términos de participación y activación democrática. Persigue despertar conciencia ecológica comprometiendo al espectador como coproductor de mundo externo, como partícipe de su propio espacio cotidiano, apelando a la responsabilidad social individual, pero en comunidad. La secuencia de la estrategia de producción del artista, vista de un modo panorámico, podría calificarse en sus propias palabras de “*discusión democrática*”, porque tienen un carácter inclusivo, abarca el tiempo y los entornos de una manera productiva para darle a la obra una actualidad y una representabilidad directamente enraizadas en el mundo.

### **3. Conclusiones sobre los lenguajes del arte (conceptos, metodologías, técnicas y formalizaciones) empleados por las nuevas estrategias artísticas al abordar el espacio-naturaleza.**

Nos parece fundamental, para terminar las conclusiones de la tesis, abordar las cuestiones que tienen que ver específicamente con el lenguaje artístico que las prácticas investigadas despliegan con sus obras. Para empezar, debemos concluir que las nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza son fundamentalmente híbridas en cuanto a sus conceptos y sus desarrollos técnicos ya que carecen de fronteras entre técnicas y disciplinas. En su mayoría, se trata de obras multidisciplinares y transversales en cuanto a que mezclan los lenguajes plásticos y se presentan en todo tipo de formatos, técnicas y materiales. Desde el punto de vista conceptual, en cuanto a sus relatos y objetivos discursivos, estas prácticas habría que situarlas dentro de la genealogía “*duchampiana del arte como idea*”, a lo que hace



referencia Peter Osborne como “arte postconceptual”. Más allá de posibles historiografías, lo que aquí nos interesa es situar correctamente las referencias de donde beben estas prácticas, tal y como hemos ido haciendo a lo largo de nuestra tesis, para comprenderlas en todo su alcance. Las nuevas estrategias artísticas son autoconscientes, reflexionan sobre su propia naturaleza, el sentido del arte en sí mismo, y del papel que desempeñan –tanto histórica como socialmente– el artista y su obra, en un ejercicio de recontextualización de la función de la práctica artística en la sociedad. El arte contemporáneo se muestra transhistórico, sin dar la opción a la continuidad historicista de movimientos y tendencias, pero, sin embargo, se reconoce heredero de las prácticas artísticas del arte Conceptual procedentes de la mencionada genealogía del “arte como idea” propuesta por Marcel Duchamp –a principios del siglo XX– y recogida por parte de las artistas contracultura como Joseph Beuys o Robert Smithson –en los años sesenta y setenta– que serán determinantes para el desarrollo posterior del arte contemporáneo preocupado por la naturaleza. Así, la evolución de la idea duchampiana ha derivado de un modo natural –a lo largo de las distintas prácticas de todo el siglo XX– desde la presentación de lo real-producido del *ready-made* a las nuevas estrategias contemporáneas de adquisición de metodologías y apropiación de procesos –simulacros, prototipos, actitudes diletantes, etc.– de otras disciplinas como la biología, la antropología o la fenomenología (en nuestro caso). Por tanto, podemos concluir que estas prácticas pretenden una ruptura con lo establecido –el arte puro y autónomo– pero siempre en conexión con determinadas estratigrafías del pasado –yacimientos y reservas de memoria– para reactivar el presente desde otro estrato espacio-temporal.

Por otra parte, las prácticas artísticas que nos ocupan, en su preocupación por las complejas relaciones actuales entre cultura y naturaleza, proponen la narración de situaciones complejas, indagan sobre las relaciones inter-humanas, explorando las correspondencias que en la sociedad contemporánea se dan entre personas, seres vivos (plantas y animales) y entornos (hábitats). Por este motivo, es muy común que estos artistas se interesen por las ciencias, sus procesos y metodologías, y también por sus narrativas.

Desde el punto de vista técnico, el acercamiento a metodologías científicas, por un lado, y, por otro, la pertenencia a la genealogía del arte Conceptual, hacen que las nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza presenten sus obras sin límites en sus lenguajes, sus materiales y sus técnicas. A pesar de que encontramos obras en todo tipo de formatos, podríamos establecer de un modo genérico que adquieren finalmente en la sala de exposiciones el formato de instalación artística; aunque habría que determinar en cada caso con detalle exactamente de qué lenguajes y materiales está compuesta cada obra. Por otra parte, hay que tener en cuenta que estas instalaciones están producidas desde una gran diversidad de estrategias, tal y como hemos comentado en nuestra tesis en múltiples ocasiones. Así, encontramos obras producidas desde las estrategias de desmaterialización del arte, por ejemplo, mediante el uso frecuente de materiales frágiles y/o efímeros –plantas, animales, agua– o técnicas procesuales o performativas –*performance*, acciones, presentación de fenómenos naturales– hasta instalaciones creadas a través de estrategias de archivo propias de la estética de lo documental –vídeo, documento escrito, fotografía, dibujo– tan presentes en el arte contemporáneo desde mediados del siglo XX.

En los casos de estudio que nos ocupan, para concluir con respecto a los lenguajes y técnicas empleadas por nuestros artistas, podemos determinar que Mark Dion, trabajando entre el arte, la ciencia y el museo, propone un lenguaje plástico basado en la presentación

de lo real, una reactualización del *ready-made* a través de la cultura material occidental de las ciencias naturales presentada en vitrinas y simulacros museográficos decimonónicos. Por su parte, Ibon Aranberri, propone un lenguaje abstracto, formalista y anti-estético que va más allá de conceptualizaciones; nos presenta materiales documentales, fotografías, proyectos y procesos inacabados en un formato de instalación que se encuentra a caballo entre la escultura, la intervención y el archivo. Olafur Eliasson, en cambio, plantea desestabilizar la experiencia perceptual y estética del espectador mediante grandes instalaciones tecnológicas que el espectador debe caminar y recorrer, generando un espacio expositivo activo la mayoría de las veces inmaterial, donde prevalecen los elementos efímeros –luz, vapor, sonido–.

Para terminar, queremos señalar que estas estrategias de producción artística conllevan necesariamente una serie de condicionantes comunes a todas ellas y que las determinan específicamente como prácticas artísticas en torno a la naturaleza. Por un lado, la necesaria producción de la obra fuera del estudio –por lo menos durante ciertas fases del proceso–, en donde el artista –y su equipo– se encuentra en contacto directo con la naturaleza o el lugar objeto de la obra; aunque ello no implica, necesariamente, la intervención *site-specific* en el paisaje. Digamos que se trata de un proceso de creación intermedio, en donde se lleva a cabo el trabajo de campo sobre el terreno –característico de las metodologías de exploración científicas que los artistas ponen en práctica– bajo esa actitud en la que los artistas adquieren el rol del explorador diletante, *amateur* o *flâneur* de la naturaleza. Por otra parte, dadas las características de estas metodologías y de la envergadura de la mayoría de los proyectos, en cuanto al tiempo de realización y las dimensiones de las obras, los artistas suelen trabajar a través de colaboraciones en las que intervienen diferentes técnicos y profesionales en función de los distintos desarrollos y necesidades de cada obra: arquitectos, ingenieros, biólogos, antropólogos, etc. Como consecuencia de todo ello, los estudios de producción, donde estos nuevos naturalistas del arte producen sus obras, se asemejan más a almacenes de objetos –Mark Dion–, a laboratorios científicos –Ibon Aranberri–, o centros de producción tecnológica –Olafur Eliasson–, que a la imagen idílica de la cabaña subida a una montaña rodeada de naturaleza salvaje del artista ermitaño propia de un tiempo muy lejano.

La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.



## REFERENCIAS CONSULTADAS

### **1. Referencias generales.**

- 1.1. Libros y artículos por autores.
- 1.2. Catálogos de exposiciones.

### **2. Referencias específicas sobre los artistas.**

#### **2.1. Mark Dion.**

- 2.1.1. Libros y artículos.
- 2.1.2. Catálogos de exposiciones.
- 2.1.3. Páginas web destacadas.

#### **2.2. Ibon Aranberri.**

- 2.2.1.(a) Libros.
- 2.2.1.(b) Artículos y medios de comunicación.
- 2.2.2. Catálogos de exposiciones.
- 2.2.3. Páginas web destacadas.

#### **2.3. Olafur Eliasson.**

- 2.3.1. Libros y artículos.
- 2.3.2. Catálogos de exposiciones.
- 2.3.3. Páginas web destacadas.

La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.

## 1. Referencias generales.

### 1.1. Libros y artículos por autores.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max (1998): *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid, Akal, 2007.

ADORNO, Theodor (1970): *Teoría estética*. Madrid, Akal, 2004.

— (1960): *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona, Ariel, 1962.

AGUILÓ, Miguel (1999): *El paisaje construido. Una aproximación a la idea de lugar*. Madrid, Colegio de Ingenieros de caminos, canales y puertos. Colección de Ciencias, Humanidades e Ingeniería, nº56, 1999.

ALBELDA, José; SABORIT, José (1997): *La Construcción de la naturaleza*. Valencia, Dirección General de Promoción Cultural, Museus i Belles Arts Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.

ALBELDA, José (1999): “Intervenciones mínimas, poéticas de la preservación” en *Cimal. Arte Internacional*. nº51.

ALTUNA, Jesús; OTERO, Xabi (ed.)(2000): “Orígenes del arte Guipuzcoano” en *Bertan 15*. Guipúzcoa, Diputación Foral de Gipuzkoa. Departamento de Cultura, Euskera, Juventud y Deportes.

AMIDON, Jane (2001): *Radical Landscapes. Reinventing Outdoor Space*. Nueva York, Thames and Hudson.

ARGULLOL, Rafael (1995): *Naturaleza: la conquista de la soledad*. Lanzarote, Fundación César Manrique.

ARNALDO, Javier (1990): *Estilo y Naturaleza: La obra de arte en el romanticismo alemán*. Madrid, Visor.

AUGÉ, Marc (1993): *Los “no lugares”, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa.

— (2004): *¿Por qué vivimos? Por una antropología de los fines*. Barcelona, Gedisa.

— (2007): *El oficio de antropólogo. Sentido y libertad*. Barcelona, Gedisa.

AZÚA, Félix (2011): *Diccionario de las artes*. Barcelona, Debate-Random House Mondadori.

BACHELARD, Gaston (1992): *La poética del espacio*. Buenos Aires, Editorial Fondo de Cultura Económica.

BACON, Francis (1620): *Francis Bacon, Instauratio magna. Novum organum. Nueva Atlántida*. México, Porrúa, 1960.



- BARAÑANO, Cosme María de (ed.)(1990): "El concepto del espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX" en *Martin Heidegger. El arte y el espacio*. Bilbao, Universidad del País Vasco.
- BARTHES, Roland (1980): *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1995.
- (1965): *Elementos de semiología*. Madrid, Alberto Corazón Editor, 1971.
- BAUDRILLARD, Jean (1969): *El sistema de las cosas*. Méjico, Siglo XXI Editores.
- (1984): *Las estrategias fatales*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- BEARDSLEY, John (ed.)(1991): *Denatured Visions-Landscapes and Culture in the Twentieth Century*. New York, Museum of Modern Art N.Y.
- BECK, Ulrich (1992): *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona, Paidós, 2006.
- BENJAMIN, Walter (1936): *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid, Taurus, 1989.
- : *Calle de dirección única*. Madrid, Abada Editores, 2011.
- : *Obras*, II, 2. Madrid, Abada, 2009.
- : *Libro de los pasajes*. Madrid, Edición de Rolf Tiedemann & Akal, 2005.
- (1940): *Tesis sobre la historia y otros fragmentos (Sobre el concepto de historia)*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.
- (1934): *El autor como productor*. Madrid, Taurus, 1975.
- (1925): *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990.
- BENYUS, Janine M. (1998): *Biomímesis. Innovaciones inspiradas por la naturaleza*. Barcelona, Tusquets, 2012.
- BERGSON, Henri (1940). *Lecciones de estética y metafísica*. Madrid, Ediciones Siruela, 2011.
- (1907): *La evolución creadora*. Buenos Aires, Editorial Cactus, 2007.
- BINFORD, Lewis (1992): *En busca del pasado*. Barcelona, Editorial Crítica/Arqueología.
- BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo (2001): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- BODENMANN-RITTER, Clara (1995): *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*. Madrid, La Balsa de la medusa & Visor.
- BOTTOMORE, Tom (1984): *Diccionario del pensamiento marxista*. Madrid, Tecnos.
- BORGES, Jorge Luis (1952): *Otras inquisiciones (Nueva refutación del tiempo)*. Madrid, Alianza, 2005.
- (1960): *El hacedor*. Madrid, Alianza, 2003.

- BOURDIEU, Paul (1995): *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama.  
— (2002): *Lección sobre la lección*. Barcelona, Anagrama.
- BOURRIAUD, Nicolás (1998): *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007.
- BOZAL, Valeriano (ed.)(2002): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol. II*. Madrid, La Balsa de la Medusa & A. Machado Libros.  
— (1987): *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Madrid, Visor.
- BREA, Jose Luis (1991): *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid, Tecnos.  
— (1991): *Las auras frías*. Barcelona, Anagrama.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. (2000): *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, The MIT Press.  
— (2004): *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid, Akal.
- BURKE, Edmund (2001): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*. Madrid, Tecnos.
- BURKE, Peter (2001): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Editorial Crítica.
- CALVINO, Italo (1972): *Las ciudades invisibles*. Madrid, Siruela, 2011.
- CARUSO, Paolo (1969): *Conversaciones con Lévi Strauss, Foucault y Lacan*. Barcelona, Anagrama.
- CASTORIADIS, Cornelius (1994): *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*. Barcelona, Gedisa.
- CASTRO NOGUEIRA, Luis A. (1992): “Contra el tiempo, espacio. Del frenesí virílico a los territorios de E.W. Soja”, en *Revista Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, Nº 10-11, 1992.  
— (1997): *La risa del espacio. El imaginario espacio-temporal en la cultura contemporánea: una reflexión sociológica*. Madrid, Tecnos.
- CERECEDA, Miguel (2008): *Problemas del arte contemporáneo@. Curso de filosofía del arte en 15 lecciones*. Murcia, Cendeac (Ad Hoc).
- CHEVRIER, Jean-François (2006): *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona, Gustavo Gili.
- CLÉMENT, Gilles (2007): *Manifiesto del tercer paisaje*. Barcelona, Gustavo Gili.  
— (2012): *El jardín en movimiento*. Barcelona, Gustavo Gili.
- COLES, Alex (1999): *The Optic of Walter Benjamin*. London, Black Dog Publishing Limited.

- COLOMER, Laila (ed.)(1999): *Arqueología y teoría feminista. Estudios sobre mujeres y cultura material en arqueología*. Barcelona, Icaria.
- CORAZÓN, Alberto (1997): *El mapa no es el territorio o Por qué trabajo en esculturas, dibujos y pinturas sobre tablas*. Lanzarote, Ed. Fundación César Manrique.
- CRIMP, Douglas (2005): *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y la identidad*. Madrid, Akal.
- (1993): *On the Museum Ruins*. Massachusset, The MIT Press.
- DANTO, Arthur (1992): *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Madrid, Akal, 2003.
- (1997): *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1999.
- DEBORD, Guy (1967): *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pretextos, 1999.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1980): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, 1994.
- (1995): *Conversaciones, 1972-1990*. Valencia, Pre-Textos, 1999.
- DERRIDA, Jacques (1994): *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta, 1997.
- DICKENS, Peter (1992): *Society and Nature, Toward a Green Social Theory*. Philadelphia, Temple University Press.
- DIDEROT, Denis (1749): *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*. Madrid, La Piqueta, 1978.
- DIDI-HUBERMAN, George (2005): *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- (1992): *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial, 1997.
- DIEGO, Estrella de (1999): *Quedarse sin lo "exótico"*. Lanzarote, Fundación César Manrique.
- DORFLES, Gillo (1968): *Naturaleza y artificio*. Barcelona, Editorial Lumen, 1972.
- DURAND, Gilbert (1979): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1981.
- DUQUE, Félix (2001): *Arte público y espacio político*. Madrid, Akal.
- ECHEVERRÍA, Javier (2003): *La revolución tecnocientífica*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- ELIADE, Mircea (1947): *El mito del eterno retorno*. Madrid, Alianza Editorial, 2011.
- FERNÁNDEZ ALONSO, Juan Manuel (1997): "La producción contemporánea del paisaje", *Revista de Occidente*, nº 189. Madrid, Fundación Ortega y Gasset.



- FLAUBERT, Gustave (1881): *Bouvard and Pécuchet*. Barcelona, Tusquets, 1999.
- FLUXÁ, Bárbara (2013): “Bajo el manto verde astur”, en *Tierra y tecnología*. Revista de información Geológica. Nº 44. Madrid, Ilustre Colegio Oficial de Geólogos.
- FOSTER, Hal (1996): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001.
- (ed.)(1985): *La posmodernidad*. Barcelona, Editorial Kairós.
- (2004): *Diseño y delito*. Madrid, Akal.
- FOUCAULT, Michel (1966): *Las palabras y las cosas*. Barcelona, Editorial Planeta-Agostini, 1984.
- (1969): *La arqueología del saber*. Madrid, Editorial S.XXI, 2010.
- (1971): *Un diálogo sobre el poder*. Barcelona, Editorial La piqueta, 1978.
- (1976): *Vigilar y castigar*. Madrid, Ediciones S.XXI. Biblioteca Nueva, 2012.
- (1967): *Of other spaces, Diacritics Nº 16*, 1986.
- GALOFARO, Luca (2003): *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona, Gustavo Gili.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von (1810): *Teoría de los colores*. Madrid, Consejo General de Arquitectura Técnica - Celeste Ediciones, 1999.
- GOMEZ DE LIAÑO, Ignacio (1994): *La mentira social, imágenes, mitos y conducta*. Madrid, Tecnos.
- (1982): *El idioma de la imaginación*. Madrid, Taurus.
- GONZÁLEZ RUIBAL, Alfredo (2003): *La experiencia del otro. Una introducción a la etnoarqueología*. Madrid, Akal.
- (2003): *Desecho e identidad. Etnoarqueología de la basura*. Madrid, Gallaecia (Revista nº22). Universidad Complutense de Madrid.
- (2003): *Etnoarqueología de la emigración: el fin del mundo preindustrial en Terra de Montes*. Pontevedra, Servicio de Publicaciones. Diputación Provincial de Pontevedra.
- GUASCH, Anna Maria (2000): *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Editorial.
- (2011): *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, Akal.
- (1985): *Arte e Ideología en el País Vasco 1940-1980*, Madrid, Akal.
- (2008): “Los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global”, en *Calle14: Revista de investigación en el campo del arte*, vol. 2, núm. 2, Diciembre, Colombia.
- GUATTARI, Félix (1990): *Las tres ecologías*. Valencia, Pre-Textos, 2000.
- GUIDIERI, Remo (1997): *El museo y sus fetiches*. Madrid, Tecnos.

HARVEY, David (1990): *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires, Amorrortu, 1998.

— (2003): *Espacios de esperanza*. Madrid, Akal.

— (2012): *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Madrid, 2013.

HEIDEGGER, Martin (1995): *Caminos del bosque (El origen de la obra de arte)*. Madrid, Alianza.

— (1969): *El arte y el espacio*. Barcelona, Herder, 2009.

HEGEL, Georg W. F. (1830): *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid, Alianza Editorial, 2004.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. (2012): *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia, Micromegas.

HERNANDO CARRASCO, Javier (2004): “Visiones de naturaleza: el arte y la sensibilidad ecológica”, en *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid, Cátedra.

HODDER, Ian (1994): *Interpretación en arqueología. Tendencias actuales*. Barcelona, Editorial Crítica.

HUSSERL, Edmund (1973): *Problemas fundamentales de la fenomenología*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.

— (1982): *La idea de la fenomenología*. Barcelona, Herder, 2012.

HUYSEN, Andreas (2002): *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*. Méjico, Fondo de cultura económica.

JAMESON, Fredric (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós Ibérica.

— (1995). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona, Paidós.

— (2000): *Las semillas del tiempo*. Madrid, Trotta.

— (2004): *Una modernidad singular: ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona, Gedisa.

— (2009): *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid, Akal.

JELICOE, Geoffrey & Susan (1975): *El paisaje del hombre. La conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días*. Barcelona, Gustavo Gili, 1995.

JONAS, Hans (1973): *El principio de la responsabilidad. Ensayo de una ética para la civilización tecnológica*. Barcelona, Herder, (1995).

KAKU, Michio (1984): *Hiperespacio: una odisea científica a través de universos paralelos, distorsiones del tiempo y la décima dimensión*. Barcelona, Crítica, 2014.

KOSELLECK, Reinhart (2001): *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona,

- Paidós Ibérica.
- (1993): *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- KRAUS, Rosalind (1985): *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 1996.
- (1977): *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, Akal, 2002.
- KUBLER, George (1962): *La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid, Nerea, 1988.
- KWON, Miwon (1998): *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge-Massachusetts-London, The MIT Press, 2004.
- LADDAGA, Reinaldo (2010): *Estética de laboratorio, estrategias de las artes del presente*. Cambridge-Massachusetts-London, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- LAILACH, Michael (2007): *Land art*. Köln, Tachen.
- LAKOFF, G. Y JOHNSON, M. (1995): *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra.
- LAMARCHE-VADEL, Bernard (1985): *Joseph Beuys*. Madrid, Ediciones Siruela, 1994.
- LAURIE, Michael (1983): *Introducción a la arquitectura del paisaje*. Barcelona, Gustavo Gili.
- LATOUR, Bruno (1987): *Ciencia en acción. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*. Barcelona, Editorial Labor, 1992.
- (1999): *Políticas de la naturaleza: por una democracia de las ciencias*. Barcelona, RBA Libros, 2013.
- (2005): *Re-ensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires, Manantial, 2008.
- LEFEBVRE, Henri (1974): *La producción del espacio*. Madrid, Capitán Swing Libros, 2013.
- (1968): *El derecho a la ciudad*. Barcelona, Ediciones Península, 1978.
- LEOPOLDO, Aldo (2000): *Una ética de la tierra*. Madrid, Los libros de la catarata.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1955): *Tristes trópicos*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2008.
- LIPOVETSKY, Gilles (2006): *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona, Anagrama.
- LIPOVETSKY, Gilles & SERROY, Jean (2013): *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona, Anagrama, 2015.
- LIPPARD, Lucy R. (2013): *Undermining. A Wild Ride through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*. New York, The New Press.
- (2004): *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, Akal.



- (1997): *The Lure of the Local: Sense of Place in a Multicultural Society*. Nueva York, The New Press NY.
- (1977): “Art Outdoors: In and Out of the Public Domain” en *Studio International* 193, no. 986 (March- April 1977).
- LOVELOCK, James E. (1979): *Gaia, una nueva visión de la vida sobre la Tierra*. Barcelona, Ediciones Orbis, 1985.
- LOZANO, Manuel (2012): *El fin de la ciencia*. Barcelona, Debate.
- LUKÁCS, György (1963): *Estética. Parte 1, La peculiaridad de lo estético. Vol.1, Cuestiones preliminares y de principio*. Barcelona, Grijalbo, 1982.
- MADERUELO, Javier (2005): *El Paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid, Abada Editores.
- (2008): *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos (1960-1989)*. Madrid, Akal.
- (1994): *La pérdida del pedestal*. Madrid, Editorial Círculo de Bellas Artes.
- (1996): *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*. Lanzarote, Editorial Fundación César Manrique.
- MANZINI, Ezio (1992): *Artefactos: hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Madrid, Celeste.
- MARCHAN FIZ, Simón (1997): *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid, Akal.
- MARTÍN PRADA, Juan (2001): *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid, Editorial Fundamentos.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo (1997): “El paisaje, patrimonio cultural”, en *Revista de Occidente*, nº194-195. Madrid, Fundación Ortega y Gasset.
- MATE, Reyes (2006): *Medianoche en la historia: comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*. Madrid, Trotta.
- MC GRATH, Dorothy (2002): *El arte del paisaje. El mundo del diseño ambiental*. Méjico, Atrium Internacional de Méjico.
- MCKIBBEN, Bill (1990): *El fin de la naturaleza*. Barcelona, Ediciones B.
- MCLUHAN, Marshall (1985): *Guerra y paz en la aldea global*. Barcelona, Planeta- Agostini.
- MCLUHAN, Marshall; POWERS, Bruce R. (1990): *La aldea global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI: la globalización del entorno*. Barcelona, Gedisa, 2015.
- MCNEILL, John R. (2003): *Algo nuevo bajo el sol. Historia medioambiental del mundo en el siglo XX*. Madrid, Alianza Ensayo, 2011.
- MERCHANT, Carolyn (1980): *The Death of Nature : Women, Ecology, and the Scientific Revolution*. San Francisco, Harper & Row, 1983.

- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945): *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Ediciones Península, 1994.
- MESCH, Claudia & MICHELY, Viola (2007): *Joseph Beuys: The Reader*. New York, I.B. Tauris & Co Ltd.
- MIGNOLO, Walter D. (2003): *Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid, Akal.
- MOLINUEVO, Jose Luis (2006): *La vida en tiempo real. La crisis de las utopías digitales*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- MORTON, Timothy (2010): *The Ecological Thought*. Harvard, Harvard University Press.  
— (2009): *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Harvard, Harvard University Press.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm: *Estética y teoría de las artes*. Madrid, Tecnos, 2004.
- NEGRI, Antonio (1992): *Fin de siglo*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- NEGRI, Antonio; EHRHARDT, Michael C. (ed.)(2000): *Imperio*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2002.
- NOGUÉ, Joan (ed.) (2008): *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- O'DOHERTY, Brian (2011): *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia, Cendeac.
- OLIVA, Jesús; CAMARERO, Luis A. (2002): *Paisajes sociales y metáforas del lugar*. Pamplona, Universidad Pública de Navarra.
- OLMO, Santiago B. (1998): "Desde el paisaje", en *Lápiz*, nº145, Madrid, julio 1998.
- OLMO, Santiago B. (1994): "Naturalezas artificiales. El paisaje fotografiado" en VV.AA.
- OSBORNE, Peter (2010): *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia, Cendeac.
- OTEIZA, Jorge (1963): *Quousque tandem...!. Ensayo de interpretación estética del alma vasca. (Edición crítica de la obra de Jorge Oteiza)*. Navarra, Oteiza Fundazio Museoa, 2007.
- PARDO, Jose Luis (1992): *Las formas de la exterioridad*. Valencia, Pre-textos.  
— (1991): *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona, Ediciones Serbal.
- PAULI, Gunter (2011): *La economía azul*. Barcelona, Tusquets.

PENONE, Giuseppe (1999): *Respirar la sombra*. Santiago de Compostela, Junta de Galicia-Consejería de Cultura y Deporte & CGAC.

PICAZO, Glória; RIBALTA, Jorgue (ed.) (2003): *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona, Gustavo Gili.

PRIGOGINE, Ilya (1998): *El nacimiento del tiempo*. Barcelona, Tusquets, 2012.

PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle (1994): *La nueva alianza: metamorfosis de la ciencia*. Madrid, Alianza (1997).

PROWN, Jules D., HALTMAN, Kenneth (ed.)(2000): *American Artifacts: Essays in Material Culture*. Michigan, East Lansing: Michigan State University Press.

RAQUEJO, Tonia (1998): *Land Art*. Madrid, Nerea.

— (1995): “El *Land Art* como metáfora de la historia”, en *Revista Goya*, nº249, Nov-Dic. 1995.

— (1997): “Paisaje y memoria: imágenes de la tierra en el *Land Art*”, en *Actas del Congreso Visiones del Paisaje*. Priego de Córdoba, Universidad de Córdoba, Noviembre, 1997.

— (1999): “*Land Art*” en MADERUELO, Javier (ed.)(1999): *Actas 5. Arte y Naturaleza. Arte público*. Huesca, Diputación Provincial de Huesca.

— (2003): “Arte, ciencia y naturaleza. Del paisaje artificial al paisaje natural”, en *Revista Neutra*, nº 09/10, julio 2003.

RAQUEJO, Tonia; PARREÑO, Jose María (eds.) (2015): *Arte y ecología*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.

RAMIREZ, Juan Antonio (2009): *(Des)orden visual del arte moderno*. Madrid, Akal.

RICOEUR, Paul (2003): *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid, Trotta.

RIECHMANN, Jorge (2000): *Un mundo vulnerable: ensayos sobre ecología, ética y tecnociencia*. Madrid, Los libros de la catarata.

— (2001): *Todo tiene un límite: Ecología y transformación social*. Madrid, Editorial Debate.

— (2006): *Biomímesis. Ensayos sobre imitación de la naturaleza, ecosocialismo y autocontención*. Madrid, Los libros de la catarata.

RÍO, Víctor del (2008): *Fotografía objeto: la superación de la estética del documento*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

— (2010): *Factografía: vanguardia y comunicación de masas*. Madrid, Abada Editores.

— (2002): “Las políticas del paisaje”, en *Revista Lápiz*, nº181, Marzo 2002.

ROGER, Alain (2007): *Breve tratado del Paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva.

ROSENBLUM, Robert (1993): *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico: de Friedrich a Rothko*. Madrid, Alianza.



- SEBALD, Winfried Georg (2003): *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona, Anagrama.
- SERRES, Michel (1994): *Atlas*. Madrid, Cátedra, 1995.  
— (1994): *El contrato natural*. Barcelona, Pre-textos, 2004.  
— (1991): *Historia de las ciencias*. Madrid, Cátedra.  
— (2013): *Pulgarcita*. Buenos Aires, FCE.
- SCHAMA, Simon (1995): *Landscape and Memory*. New York, Alfred Knopf.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1983): *El mundo como voluntad y representación*. Méjico, Porrúa.
- SOBRINO MANZANARES, M. Luisa: LÓPEZ SILVESTRE, Federico (ed.)(2006): *Nuevas visiones del paisaje. La vertiente atlántic*. Santiago de Compostela, Junta de Galicia - Consejería de Cultura y Deporte & CGAC.
- SOJA, Edward W. (2000): *Postmetrópolis: estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid, Editorial Traficantes de Sueños. 2008.
- SMITHSON, Robert (1968): *Selección de escritos*. México, Ediciones Alias, 2009.
- TARTAKIEWICHZ, Wladyslaw (1988): *Historia de las seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Buenos Aires, Tecnos.
- TIBERGHIE, Gilles (2001): “Horizontes”, en *Arte público: naturaleza y ciudad*, Lanzarote, Fundación César Manrique.
- TRAVERSO, Enzo (2007): *El pasado, instrucciones de uso: historia, memoria, política*. Madrid, Marcial Pons.
- ULRICH, Belck (2002): *La sociedad del riesgo global*. Madrid, Siglo XXI Editores.
- VARELA, Francisco (1996): *Ética y acción*. Santiago de Chile, Editorial Dolmen.
- VALERO, Vicente (2001): *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933*. Barcelona, Península editores.
- VALÉRY, Paul (1934): *Piezas sobre arte*. Madrid, Visor, 1999 .  
— (1957): *Teoría poética y estética*. Madrid, La balsa de la medusa-Visor, 1990.
- VATTIMO, Gianni (1986): *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la era postmoderna*. Barcelona, Gedisa.
- VIRILO, Paul (1988): *La estética de la desaparición*. Barcelona, Anagrama.
- VV. AA. ANDREWS, Max (ed.)(2006): *Land Art: A Cultural Ecology Handbook*. Verona, The Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures & Commerce, en colaboración con The Arts Council England.

- VV. AA. AZNAR, Yayo; MARTÍNEZ, Pablo (ed.)(2012): *Lecturas para un espectador inquieto*. Madrid, CA2M & Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- VV. AA. BACON, F; WALPOLE, H; ADDISON, J. (ed.)(2006): *El espíritu del lugar. Jardín y paisaje en la Inglaterra moderna*. Madrid, Abada Editores.
- VV. AA. BOURRIAUD, Nicolas; HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A. (ed.)(2008): *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia, Ediciones Cendeac.
- VV. AA. CARRILLO, Jesús; BLANCO, Paloma (ed.)(2001): *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- VV. AA. DOHERTY, Claire (ed.)(2004): *Contemporary Art. From Studio to Situation*. Londres, Black Dog Publishing Limited.
- VV. AA. FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin (ed.)(2006): *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid, Akal.
- VV. AA. GUASCH, Anna Maria (ed.)(2000): *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid, Akal.
- VV. AA. JACOB, Mary Jane (1995): "Culture in Action: New Public Art in Chicago" en *Sculpture Chicago*, Seattle, Bay Press.
- VV. AA. KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian (ed.)(2005): *Land Art and Environmental Art*. Londres, Thames & Hudson, Phaidon.
- VV. AA. KLINGAN, Katrin (ed.) (2015): *Textures of the Anthropocene, 4-Vol. Set. Grain-Vapor-Ray*. Cambridge/Londres, The MIT Press.
- VV. AA. LACY, Suzanne (ed.)(1994): *Mapping The Terrain: New Genre Public Art*. Washington, Bay Press.
- VV. AA. MADERUELO, Javier (ed.) (1995): *Actas 1. Arte y Naturaleza*. Huesca, Diputación Provincial de Huesca.
- (1996): *Actas 2. Arte y Naturaleza. El paisaje*. Huesca, Diputación Provincial de Huesca.
- (1997): *Actas 3. Arte y Naturaleza. El jardín como arte*. Huesca, Diputación Provincial de Huesca.
- (1998): *Actas 4. Arte y Naturaleza. Desde la ciudad*. Huesca, Diputación Provincial de Huesca.
- (1999): *Actas 5. Arte y Naturaleza. Arte público*. Huesca, Diputación Provincial de Huesca.
- VV. AA. MADERUELO, Javier; ESTÉVEZ, Xerardo; MOURE, Gloria (ed.)(2001): *Arte público: naturaleza y ciudad*. Lanzarote, Editorial Fundación César Manrique.
- VV. AA. MAIZ, Tomás; ORTEGA, Luis (et. al.)(2003): *Foro Arte y Territorio. Actas Encuentro 0: Actualizar la mirada*. Burgos, Espacio Tangente.

- VV. AA. PICAZO, Gloria; PERAN, Martí (eds.)(2000): *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- VV. AA. RIEMSCHEIDER, Burkhard; GROSENICK, Uta (ed.)(1999): *Arte para el siglo XXI*. Colonia, Taschen.
- VV. AA. WALLIS, Brian (ed.)(2001): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal.
- VV. AA. WARNKE, Martin (ed.)(2010): *Aby Warburg. Atlas Mnemosyne*. Madrid, Akal.

## 1.2. Catálogos de exposiciones.

- ALIAGA, Juan Vicente (ed.)(2011): *Ejercicios de memoria*. Lérida, Ayuntamiento de Lérida & Centro de Arte la Panera, D.L. [Cat.exp.] Exposición en Centro de Arte la Panera (26.01.11 - 25.04.11). Comisario: Aliaga, Juan Vicente.
- ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio (ed.)(2009): *El pasado en el presente y lo propio en lo ajeno*. Gijón, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial. [Cat.exp.] Exposición en LABoral Centro de Arte y Creación Industrial de Gijón, Asturias (03.04.09 – 29.06.09). Comisario: Álvarez Reyes, Juan Antonio.
- ÁNGELES, Álvaro de los. (ed.)(2006): *Registros contra el tiempo*. Santander, Fundación Marcelino Botín. [Cat.exp.] Exposición en Villa Iris Fundación Marcelino Botín en Santander (21.7.06 - 24.9.06). Comisario: Ángeles, Álvaro de los.
- ARRIBAS, Diego (ed.)(2003): *Arte, industria y territorio I. Actas. Minas de Ojos Negros Teruel*. Teruel, Ed. Artejiloca. [Cat.exp.] Exposición en Minas de Ojos Negros en Teruel (Primavera-Verano. 2003). Comisario: Arribas, Diego.
- (2006): *Arte, industria y territorio II. Actas. Minas de Ojos Negros Teruel*. Huesca, Ed. Fundación Beulas. [Cat.exp.] Exposición en Minas de Ojos Negros en Teruel (Primavera-Verano. 2006). Comisario: Arribas, Diego.
- ÁNGELES, Álvaro de los. (2001): *Intensidades y Vegetación. Contemporane@ '01*. Castellón, EACC Espai d'Art. Contemporani. [Cat.exp.] Exposición en el Espai d'Art Contemporani de Castellón (Primavera. 2001). Comisario: Ángeles, Álvaro de los.
- BARENBLIT, Ferran (ed.)(2001): *Ironía*. San Sebastián & Barcelona, Gipuzkoako Foru Albulandia, Koldo Mitxelena Kulturunea & Fundació Joan Miró de Barcelona. [Cat.exp.] Exposición en Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián (4.12.01 - 2.2.02) & Fundació Joan Miró Barcelona, (20.6.01 - 4.10.01). Comisario: Ferran Barenblit.
- BLANCO, Miguel Ángel (2014): *Historias Naturales un proyecto de Miguel Ángel Blanco*. Madrid, Museo Nacional del Prado & Museo Nacional de Ciencias Naturales-CSIC. [Cat.exp.] Exposición en el Museo Nacional del Prado & Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid (19.11.2013 - 27.5.2014). Comisario: Blanco, Miguel Ángel.
- BOURKE, Joanna (ed.)(2007): *Oscura es la habitación donde dormimos (Dark Is the*



*Room Where We Sleep* de Francesc Torres. Barcelona, Actar. [Cat.exp.] Exposición en el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo ARTIUM, Vitoria-Gasteiz (9.5.09-20.9.09). Comisario: Llorca, Pablo.

BREITWIESER, Sabine ; KLINGER, Cornelia; MIGNOLO, Walter D. (ed.)(2009): *Modernologías. Artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo*. Barcelona, Museo de Arte Contemporánea MACBA. [Cat.exp.] Exposición en Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). (23.9.09 - 17.1.10) e itinerancia. Comisaria: Breitwieser, Sabine.

BUCKLAND, David (ed.)(2006): *Burning Ice: Art & Climate Change*. London, Ed. Cape Farewell. [Cat.exp.] Exposición itinerante por Europa, Latinoamérica, Canadá, Estados Unidos, etc. (2006-14). Véase: [www.capefarewell.com](http://www.capefarewell.com). Comisario/Artista/Director del proyecto: Buckland, David.

CHILLIDA, Alicia (ed.)(2004): *Paisaje y Memoria*. Madrid, Obra Social Caja Madrid. [Cat.exp.] Exposición en La Casa Encendida en Madrid (30.3.04 - 13.6.04). Comisaria: Chillida, Alicia.

DE DOMIZIO, Lucrecia & D'AVOSSA, Antonio (ed.) (1993): *Joseph Beuys. Operació difesa della natura*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. [Cat.exp.] Exposición en el Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona (29.10.1993 – 28.2.94). Comisaria: DE DOMIZIO, Lucrecia.

— (2007): *Joseph Beuys: The Living Sculpture. Kassel 1977 Venice 2007. Difesa Della Natura*. Milán, Silvana Editoriale. [Cat.exp.] Exposición dentro de la 52. Biennale d'Arte di Venezia di 2007, Venecia (10.6.07 - 17.9.07). Comisaria: DE DOMIZIO, Lucrecia.

DIDI-HUBERMAN, George (ed.) (2010): *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Madrid, T.F Editores - MNCARS. [Cat.exp.] Exposición en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (26.11.10 - 27.3.11). Comisario: Didi-Huberman, Georges.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora (ed.) (2006): *La Visión Impura (fondos de la colección permanente)*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - MNCARS. [Cat.exp.] Exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid (14.2.06 - 11.6.06). Comisaria: Fernández Polanco, Aurora.

FLUXÁ, Bárbara & MARÍN-MEDINA, Jose María (ed.) (2005): *(Poner) las cosas en su lugar. Bárbara Fluxá*. Madrid, Galería Artificial. [Cat.exp.] Exposición individual en Galería Artificial (10.3.2005 - 22.4.2005). Comisarias: Fluxá, B. & Cayuela, T. & Francisco, R.

FLUXÁ, Bárbara & HONTORIA, Javier (ed.) (2011): *Nada es lo que parece: Bárbara Fluxá*. Santander, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (MAS). [Folleto exposición] Exposición individual en Espacio MeBAS. Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (27.5.2011 - 3.7.2011). Comisario: Carretero, Salvador & Poole, Belén.

FRANKE, Anselm (ed.) (2013): *The Whole Earth. California and the Disappearance of the Outside*. Sternberg Press, Berlin. [Cat.exp.] Exposición en Haus der Kulturen der Welt, Berlín (26. 4. 13 - 7.7.13). Comisario: Anselm Franke.

- CORTÉS, José Miguel (ed.)(2001): *Lugares de la memoria*. Castellón, Espai D'Art Contemporani De Castello. [Cat.exp.] Exposición en el EACC de Castellón (20.4.01-10.6.01). Comisario: G. Cortés, José Miguel.
- INSELMANN, Andrea (ed.)(2014): *Beyond Earth Art. Contemporary Artist and the Environment*. Ithaca.NY. , Cornell University. [Cat.exp.] Exposición en Herbert F. Johnson Museum of Art, Ithaca, NY, (25.1.14 - 8.6.14). Comisaria: Inselmann, Andrea.
- LYOTARD, Jean François (ed.)(1985): *Los inmateriales*. Paris, Centro Nacional de Arte y de Cultura Pompidou. [Cat.exp.] Exposición en el Centro Nacional de Arte y de Cultura Georges Pompidou de París (28.3.1985 – 15.7.1985). Comisario: Lyotard, Jean François.
- MADERUELO, Javier (2008): *La construcción del paisaje contemporáneo: Noguchi, Smithson, Long, (...)*. Huesca. Fundación Beulas - CDAN. [Cat.exp.] Exposición en el CDAN en Huesca (23.5.08 - 28.9.08). Comisario: Maderuelo, Javier.
- MAH, Sergio (ed.)(2008): *Lugares comprometidos. Topografía y actualidad*. Madrid, Fundación ICO-La Fábrica. [Cat.exp.] Exposición en la Fundación ICO-Festival PhotoEspaña08, Madrid, (Junio-Julio 2008). Comisario: Mah, Sergio.
- MARÍN MEDINA, Jose María. (ed.) (2007): *Los géneros. Los límites del crecimiento*. Madrid, Edita Obra Social Caja Madrid. [Cat.exp.] Exposición en Sala Alcalá 31 de la Comunidad de Madrid (3.10.07 - 11.11.07). Comisario: Álvarez Reyes, Juan Antonio.
- MARTIN, Jean-Hubert (ed.)(1989): *Magiciens de la terre*. Paris, Centre Georges Pompidou. [Cat.exp.] Exposición en Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou and Grande Halle de La Villette, Paris, (18.5.89 - 14.8.89). Comisario: Martin, Jean-Hubert.
- MARTÍNEZ, Rosa (ed.)(2007): *Chacun à son goût (Cada uno a su gusto)*. Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao. [Cat.exp.] Exposición en el Museo Guggenheim Bilbao, Bilbao (17.10.07 - 1.2.08). Comisaria: Martínez, Rosa.
- MIRÓ, Neus (ed.)(2009): *Los tiempos de un lugar*. Huesca, CDAN-Fundación Beulas. [Cat.exp.] Exposición en el CDAN y espacios expositivos de la zona, Huesca (23.1.08 - 29.3.09). Comisaria: Miró, Neus.
- MORAZA, Jose Luis (ed.)(2007): *Incógnitas. Cartografías del arte contemporáneo en Euskadi*. Bilbao, Fundación Guggenheim. [Cat.exp.] Exposición en Museo Guggenheim de Bilbao (06.07.07 - 23.09.07). Comisario: Moraza, Jose Luis.
- LÓPEZ, Sara & RUIZ, Nacho (2014): *Aprendiendo de las cuencas. Hacia una puesta en valor del paisaje cultural de las cuencas mineras asturianas*. Oviedo, Sara López & Nacho Ruiz. [Cat.exp.] Exposición en LABoral Centro de Arte y Creación industrial de Gijón (25.9.13 - 4.2.14). Comisarios: Sara López & Nacho Ruiz.
- OLIVARES, Rosa (ed.) (1994): *Los géneros de la pintura: una visión actual*. Las Palmas de Gran Canaria, CAAM. [Cat.exp.] Exposición en el CAAM de Las Palmas de Gran Canaria (13.9.94 - 29.10.94). Comisarios: Olivares, Rosa; Nusser, Gregor.

- OLIVARES, Rosa (ed.)(1998): *Cartógrafos y aventureros: narradores de historias*. Barcelona, Fundación La Caixa. [Cat.exp.] Exposición en el Centro Cultural CaixaForum, Barcelona (16.12.98 - 14.2.99). Comisaria: Olivares, Rosa.
- OLIVARES, Rosa (ed.)(2007): *Documentos: la memoria del futuro*. Vigo, Museo de Arte Contemporánea de Vigo (MARCO) & Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián. [Cat.exp.] Exposición en Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián (25.1.07 - 17.3.07) y en MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo (30.3.07 - 24.6.07). Comisaria: Olivares, Rosa.
- PARREÑO, Jose María; MATOS, Gregoria (ed.)(2006): *Naturalmente artificial: el arte español y la naturaleza (1968-2006)*. Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente. [Cat.exp.] Exposición en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia (19.6.06 - 10.12.06). Comisarios: Parreño, Jose María; Matos, Gregoria.
- PICAZO, Gloria (ed.)(2004): *Paisajes después de la batalla*. Lérida, Centre d'Art la Panera. [Cat.exp.] Exposición en Centro de Arte La Panera en Lérida (29.6.04 - 10.10.04). Comisaria: Picazo, Gloria.
- RENDUELES, César y USEROS, Ana (ed.)(2010): *Atlas. Walter Benjamin*. Madrid, Círculo de Bellas Artes de Madrid. [Cat.-DVD.exp.] Exposición *Constelaciones. Walter Benjamin* en Círculo de Bellas Artes de Madrid (17.11.10 - 06.02.11). Comisario: Rendueles, César y Useros, Ana.
- RUBIO, Oliva María (ed.)(2010): *Desplazamientos. Generaciones 2000-2010*. Madrid, Obra Social Caja Madrid & La Fábrica. [Cat.exp.] Exposición en La Casa Encendida de Madrid (Invierno. 2010). Comisaria: Rubio, Oliva María.
- RUBIRA, Sergio; PORTILLO, Mónica (ed.)(2009): *Imaginar-Historiar*. Madrid, CA2M & Comunidad de Madrid. [Folleto] Exposición en Centro de Arte 2 de Mayo (CA2M) (14.5.2009 - 6.9.2009). Comisarios: Sergio Rubira y Mónica Portillo
- SHARP, Willoughby (ed.)(1970): *Earth Art Exhibition*. Ithaca & New York, Office of University Publications & Cornell University. [Cat.exp.] Exposición en Andrew Dickson White Museum of Art & Cornell University (11.2.1969 - 16.3.1969). Comisario: Sharp, Willoughby.
- SANZ I PERSIVA, Vicente (ed.)(2009): *Contra-natura. 10a Biennial Martínez Guerricabeitia*. Valencia, Fundación General de la Universitat de València. [Cat.exp.] Exposición en Museu de la Ciutat de València (26.1.10 - 20.3.10). Comisario: Sanz i Persiva, Vicent.
- SZEEMANN, Harald (ed.) (1994): *Joseph Beuys*. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [Cat.exp.] Exposición en MNCARS e itinerancia (15.3.94 - 6.6.94). Comisario: Szeemann, Harald.
- SICHEL, Berta (ed.)(2010): *El paisaje como idea. Proyectos y proyecciones (1960-1980)*. San Sebastián, Edita Diputación Foral de Guipúzcoa. [Cat.exp.] Exposición en itinerancia en Koldo Mitxelena Kulturunea (10.6.10 - 25.9.10). Comisaria: Sichel, Berta.



TSAI, Eugenie; BUTLER, Cornelia (ed.)(2004): *Robert Smithson (Retrospective Exhibition)*. Los Angeles, Museum of Contemporary Art. [Cat.exp.] Exposición en el MoMA de Los Ángeles (12.9.04 - 13.12.04) e itinerancia. Comisarios: Tsai, Eugenie; Butler, Cornelia.

## 2. Referencias específicas sobre los artistas:

### 2.1. Mark Dion:

#### 2.1.1. Libros, artículos:

BAKER, Steve (2000): *The Postmodern Animal*. London, Reaktion Books Ltd.

DION, Mark (2003): *Polar Bear: (Ursus Maritimus)*. Düsseldorf. Walther König.

— (2008): *Mark Dion: Travels of William Bartram: Reconsidered*. Philadelphia, Temple University Press & The John Bartram Association, 2010.

— (2007): *Field Guide to the Wildlife of Mark Dion's Seattle Vivarium*. Seattle, Olympic Sculpture Park - Seattle Art Museum.

— (2007): *Mark Dion: The Natural History of the Museum*. Paris, Archibooks.

DION, Mark; BUCHHART, Dieter (2008): *Mark Dion: Concerning Hunting*. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag.

DION, Mark; KLEIN, Richard (2003): *Mark Dion: Drawings, Journals, Photographs, Souvenirs, and Trophies 1990-2003*. Ridgefield, Aldrich Museum of Contemporary Art.

DION, Mark; LANGE-BERNDT, Petra (2014): *Mark Dion: DEN: Aurlandsfjellet*. Oslo : Forlaget Press & Line Ulekleiv.

DION, Mark; ROCKMAN, Alexis (ed.)( 1996): *Mark Dion: Concrete Jungle: A Pop Media Investigation of Death and Survival in Urban Ecosystems*. Nueva York, Juno Books.

DION, Mark; SOLNIT, Rebecca; WESCHLER, Lawrence (ed.)(2010): *The Marvelous Museum: Orphans, Curiosities & Treasures: A Mark Dion Project*. Oakland, Oakland Museum of California & Chronicle Books.

ROCKMAN, Alexis (1999): "Jungla de Asfalto" en AA.VV. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona, Museu d'Art Contemporani-MACBA. 2000.

SCUDERI, Massimiliano (2014). "Entrevista Mark Dion" en *MU6* Año 9, Numero 30, Enero-marzo, 2014.

VV. AA. BRYSON, Norman; GRAZIOSE CORRIN, Lisa; KWON, Miwon (ed.)(1997): *Mark Dion. Monografía*. London, Phaidon Press Limited.

VV. AA. COLES, Alex (ed.) (1999): *Mark Dion. Archaeology*. London, Black Dog Publishing L.

VV. AA. LANDES, Joan B.; YOUNG LEE, Paula; YOUNGQUIST, Paul (eds.) (2012): *Gorgeous Beasts: Animal Bodies in Historical Perspective*. Pennsylvania, The Pennsylvania State Univ. Press.

VV. AA. SHEEHY, Colleen Josephine (ed.)(2006): *Cabinet of Curiosities: Mark Dion and the University as Installation*. Minneapolis, University Minnesota Press & Frederick R. Weisman Art Museum.

VV. AA. SUDERBURG, Erika (2000): *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*. Minneapolis, University Minnesota Press.

VV. AA. THOMPSON, Nato; SHOLETTE, Gregory (ed.)(2004): *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. Massachusetts, Universidad de Michigan & Massachusetts Museum of Contemporary Art-MASS MoCA.

### 2.1.2. Catálogos de exposiciones:

DION, Mark (ed.)(2011): *Mark Dion: Oceanomania: Souvenirs of Mysterious Seas. From the Expedition to the Aquarium*. London, MacBook-NMNM. [Cat.exp.] Exposición en Nouveau Musée Océanographique de Monaco (NMNM) y Villa Paloma, Mónaco (12.5.11 - 30.9.11). Comisarios: Dion, Mark & Basta, Sarina; Giordano, Rosticher; y Raimondi, Cristiano (NMNM) y Piguët, Piguët (MOM).

— (2005): *Mark Dion: Microcosmographia*. London, South London Gallery. [Cat.exp.] Exposición en South London Gallery y SLG's Secret Garden, Londres (30.6.05 - 5.10.05), Itinerante. Comisario: Dion, Mark; Heller, Margot.

— (1997): *Natural History and Other Fictions: An Exhibition by Mark Dion*. Hamburg, Ikon Gallery-Kunstverein in Hamburg. [Cat.exp.] Exposición en Ikon Gallery, Birmingham (25.1.97 - 31.3.97) ; Kunstverein, Hamburg, (19.6.97 - 10.8.97); De Appel Foundation, Amsterdam, (29.8.97 - 19.10.1997). Comisario: BALKAN, Monika.

DION, Mark; MARCOCCI, Roxana (eds.)(2004): *Projects 82: Mark Dion: Rescue Archaeology, a Project for the Museum of Modern Art*. New York, Museum of Modern Art-MoMA N.Y. [Cat.exp.] Exposición en MoMA de Nueva York (20.11.04 – 14.3.05). Comisaria: Petra Marconi.

DION, Mark; WALLIS, Clarrie (ed.)(1999): *Mark Dion: Tate Thames Dig*. London, Tate Britain Press. [Cat.exp.] Exposición en la Tate Modern Gallery de Londres (26.10.99 - 27.2. 00). Comisario: Frances, Morris.

KAYE, Elizabeth A. (2001): *Ecologies: Mark Dion, Peter Fend, Dan Peterman*. Chicago, David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago. [Cat.exp.] Exposición en Smart Museum of Art, Chicago (6.7.00 – 27.8.00). Comisario: Smith, Stephanie.

AUPETITALLOT, Yves (ed.)(1993): *On Taking a Normal Situation and Retranslating it Into Overlapping and Multiple Readings of Conditions Past and present*. Amberes, MUHKA Museum van Hedendaagse Kunst Antwerp. [Cat.exp.] Exposición en Museum van Hedendaagse Kunst Antwerp (MUHKA) y el Zoo Antwerp, Amberes (19.9.93 - 28.11.93). Comisarios: Aupetitallot, Yves; Blazwick, Iwona and Christov-Bakargiev, Carolyn.

BOURRIAUD, Nicolas; HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. (ed.)(2008): *Estratos". Proyecto Arte Contemporáneo Murcia 2008*. Murcia, Consejería de Cultura, Juventud y Deportes,

- Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales & D.L. Ediciones Tres Fronteras. [Cat.exp.] Exposición en distintas sedes: Centro Párraga, Espacio AV, MAM, MUBAM, Museo de Santa Clara, Sala San Esteban, Sala Verónicas, CENDEAC y Filmoteca Regional Francisco Rabal. (31.1.08 – 31.3.08). Comisario: Hernández-Navarro, Miguel Á.
- DECKER, Julie (ed.)(2014): *Gyre: The Plastic Ocean*. Alaska, Anchorage Museum AK. [Cat.exp.] Exposición en el Anchorage Museum, Alaska (7.2.14 – 6.6.14). Comisaria: Decker, Julie.
- GEVERS, Ine (ed.)(2013): *Yes naturally. How art saves the world*. Rotterdam, Nai010 Uitgevers Publishers. [Cat.exp.] Exposición en GEM. Gemeentemuseum Den Haag. The Netherlands (16.3.13 - 16.8.13). Comisaria: Gevers, Ine.
- HANOR, Stephanie; BARNES, Lucinda (ed.)(2008): *Human & Nature: the Artist Respond to a Changing Planet*. San Diego, Museum of Contemporary Art San Diego-University of California , Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive. [Cat.exp.] Exposición en Museum of Contemporary Art, San Diego (17.8.08 - 1.2.09); y en el UC Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (1.4.09 - 27.9.09). Comisarios: Hanor, Stephanie (MCASD); Barnes, Lucinda (BAM/PFA).
- KAMPS, Toby (ed.)(2000): *Small World: Dioramas in Contemporary Art*. San Diego, The Museum of Contemporary Art San Diego. [Cat.exp.] Exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, California (22.1.00 - 29.4.00). Comisario: Kamps, Toby.
- KLEIN, Richard (ed.)(2003): *Mark Dion: Drawings, Journals, Photographs, Souvenirs and Trophies 1990–2003*. Ridgefield, Aldrich Museum of Contemporary Art. [Cat.exp.] Exposición en Aldrich Foundation Award Exhibition (19.1.03 - 27.4.03). Comisario: Klein, Richard.
- PENELAS, Seve (ed.)(2010): *Revolviendo en la basura: residuos y reciclajes en el arte actual*. San Sebastián, Diputación Foral de Guipuzcoa & CDAN. [Cat.exp.] Exposición en el CDAN de Huesca, en PRAE de Valladolid, y Koldo Mitxelena Kulturunea-Donostia (2010). Comisario: Penelas, Seve.
- MCSHINE, Kynaston (ed.)(1999): *The Museum Us Muse: Artists Reflect*. Nueva York, The Museum of Modern Art N.Y. [Cat.exp.] Exposición en MoMA de Nueva York (14.3.99 - 1.6.99). Comisario: Mcshine, Kynaston.
- MANACORTA, Francesco (ed.)(2009): *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet, 1969-2009*. Londres, Barbican Art Gallery P. & Koenig Books. [Cat.exp.]. Exposición en el Barbican Art Gallery, Londres (19.6.09-18.10.09). Comisario: Manacorda, Francesco.
- RUGOFF, Ralph (ed.)(2000): *The Greenhouse effect*. London, The Serpentine Gallery BOOK. [Cat.exp.] Exposición en The Serpentine Gallery, Londres (4.4.00 - 21. 5.00). Comisarios: Rugoff, Ralph; Corrin, Lisa G..
- ROELSTRAETE, Dieter (ed.)(2014): *The Way of the Shovel: Art as Archaeology*. Chicago, Museum of Contemporary Art Chicago and The University of Chicago Press. [Cat.exp.]



Exposición en el Museum of Contemporary Art Chicago (9.11.13 - 9.3.14). Comisario:  
Roelstraete, Dieter.

### **2.1.3. Páginas web destacadas de Mark Dion:**

(consultadas en Febrero de 2015)

Web Tanya Bonakdar Gallery (Nueva York):

<http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/mark-dion/series>

Web MoMA N.Y:

<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/projects/mark-dion/>

Web PBS - art21 (EE.UU):

<http://www.pbs.org/art21/artists/mark-dion>

Web Tate Modern Gallery (Londres):

<http://www.tate.org.uk/art/artists/mark-dion-2789>

Web Massachusetts Museum of Contemporary Art:

<http://www.massmoca.org>

Web Staatliche Kunstsammlungen Dresden:

<http://www.skd.museum/en/special-exhibitions/mark-dion-the-academy-of-things/index.html>

Web Nouveau Musée National de Monaco:

[http://nmnm.mc/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=56:oceanomania-souvenirs-des-mers-myst%C3%A9rieuses-de-lexp%C3%A9dition-%C3%A0-laquarium-un-projet-de-mark-dion&Itemid=303&lang=fr](http://nmnm.mc/index.php?option=com_k2&view=item&id=56:oceanomania-souvenirs-des-mers-myst%C3%A9rieuses-de-lexp%C3%A9dition-%C3%A0-laquarium-un-projet-de-mark-dion&Itemid=303&lang=fr)

## 2.2. Ibon Aranberri:

### 2.2.1.(a). Libros:

- ARANBERRI, Ibon (2002): *Desartxibo*, Diputación Foral de Gipuzkoa. Donostia-San Sebastián, Departamento de Cultura, Euskera, Juventud y Deportes.
- ARANBERRI, Ibon & AGUIRRE, Peio (2006): *Ibon Aranberri: Wiro/Containment*. Bilbao, Gure Artea, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.
- DOCTOR, Rafael (ed.)(2013): *Arte español contemporáneo, 1992-2013*. Madrid, La Fábrica.
- OLIVARES, Rosa. (ed.): *Cien artistas españoles*. Madrid, Exit Publicaciones, 2008.
- FILIPOVIC, Elena; FOGLE, Douglas (et.al.)(2010): *Creamier: Contemporary Art in Culture: 10 International Curators Select 100 Emerging Artists*. London & New York, Phaidon.
- VILLA, Manuela (ed.)(2006): *Arte emergente en España: 50 nuevos talentos*. Madrid, Vaiven.
- VV. AA. *Variantes discursivas: colección MUSAC III*. León, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León - MUSAC, 2010.

### 2.2.1.(b). Revistas y medios de comunicación:

- AGUIRRE, Peio (2007): "Mapas conscientes (entrevista a Ibon Aranberri)" en *Ecology, Luxury & Degradation*, UOVO/14. Turín, The Bookmakers Ed. (Verano 2007).
- (2006): "Ibon Aranberri: Huellas" en *Afterall Journal*, Nº14. (Otoño/invierno), London, Central Saint Martins College of Arts & Desing de la University of the Arts London & Universidad Internacional de Andalucía.
- (2003): "Ibon Aranberri" en *Flash-Art*, Nº. 234, New York.
- (2001): "Basque Report" en *Lápiz*, Nº178, Madrid.
- ALVAREZ REYES, Juan Antonio (2007): "Ibon Aranberri. De la identidad comunitaria y su fragilidad" en *ArteContexto: Arte, cultura y nuevos medios*, Nº. 16. 2007. 4. ArteHoy Pub. Madrid.
- ERASO, Miren (2001): "El proyecto no son los fuegos" en *Territoris d'assaig. Revista Papers D'art*, (Primer trimestre), Gerona, 2001.
- FUENTE, Pablo La (2007): "Ibon Aranberri in conversation with Pablo Lafuente" en *Documenta 12 magazines*, Halle.
- HERRÁEZ, Beatriz (2007): "Documenta 12 : entrevista con Ibon Aranberri" en *Exit*, Nº 29, Madrid.
- HONTORIA, Javier (2014): "Ibon Aranberri: el relieve del poder" en *El Cultural, El Mundo*. Madrid (7.3.14).

JAIO, Miren (2005): "Utopía, entropía y después" en *Suplemento Mugalari, Gara*, Nº349. San Sebastián (17.12.05).

JARQUE, Fietta (2007): "Me enfrento a lo que me produce rechazo" en *El País*, Madrid (22.9.07)

MARÍN, Maribel (2007): "Entrevista al artista Ibon Aranberri. Para crecer como artista tienes que matar al padre" en *El País*. Madrid (4.4.07).

MARTÍNEZ, Chus (2003): "Aperto Basque Country" en *Flash-Art*, Nº 230, New York.

RODRÍGUEZ BORNAETXEA, Arturo Fito (2011): "Arteleku desde la perspectiva educacional. Alternativa y modelo: desarrollos, ejes, apuntes", en *Revista Desacuerdos* Nº 06. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA-Arteypensamiento.

### 2.2.2. Catálogos exposiciones:

ARANBERRI, Ibon (2003): *Ibon Aranberri: Ir. T. nº 513 zuloa*. Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. [Cat.exp.] Exposición en Sala de Exposiciones UPV / EHU - BBK etxea en Bilbao (20.3.03 - 14.5.03). Coordina: Arozana, Ruben.

— (2004): *Ibon Aranberri: No Trees Damaged (Sin daño para los árboles)*. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia-Sala Rekalde. [Cat.exp.] Exposición en la Sala de Exposiciones Rekalde de Bilbao (2004).

ENGUITA, Nuria (ed.)(2011): *Ibon Aranberri. Organigrama*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies. [Folleto.exp.] Exposición en la Fundació Antoni Tàpies, Barcelona (28.1.11 - 15.5.11). Comisaria: Enguita Mayo, Nuria.

DURÁN, Carlos (ed.)(2007): *Festival de vídeo Loop, '07. Selected # 2. A source for videoart lovers*. Barcelona, LOOP Edit., 2007. [Folleto.exp.] Exposición en Hotel Catalonia de Barcelona. Comisarios: Durán, Carlos y Álvarez, Emilio.

BODE, Steven (ed.) (2009): *There Is No Road. The Road Is Made by Walking*. Gijón, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial. [Cat.exp.] Exposición LABoral Centro de Arte y Creación Industrial (12.12.2008 – 16.3.2009). Comisario: Bode, Steven.

BONACOSSA, Ilaria (ed.)(2008): *Greenwashing. Ambiente: Pericoli, Promesse e Perplessità*. Torino, Fundación Sandretto Re Rebaudengo & Latitudes. [Cat.exp.] Exposición en la Fundación Sandretto Re Rebaudengo, Turín (Italia) (28.2.08 – 18.5.08). Comisarios: Bonacossa, Ilaria and Latitudes (Andrews, Max & Cànepa Luna, Mariana)

BUERGEL, Roger M. (ed.)(2007): *Documenta 12 - Kassel*. Cologne, Taschen. [Cat.exp.] Exposición en la Documenta 12 - Kassel, Alemania (16.6.07 - 23.9.07). Comisarios: Buerger, Roger M. y Noack, Ruth.

COOKE, Lynne, ENGUITA, Nuria (ed.) (2011): *Ibon Aranberri: Gramática de meseta*.



- Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [Cat.exp.] Exposición Abadía de Santo Domingo de Silos - MNCARS en Burgos (14.7.10 - 14.11.10). Comisaria: Enguita, Nuria
- DURANA, Javier González de (2014): *La piel traslúcida*. San Sebastián, Nerea Editorial. [Cat.exp.] Exposición en Torre Iberdola. Bilbao (2014). Comisario: Durana, Javier González de.
- ENGUITA, Nuria (ed.)(2004): *Tour-ismos. La derrota de la disención*. Barcelona, Fundación Antoni Tàpies. [Cat.exp.] Exposición en Fundación Antoni Tapies de Barcelona (15.5.04 - 29.8.04). Comisaria: Enguita, Nuria; Marzo, Jorge Luis; Romaní, Montse.
- FERNÁNDEZ BRASO, Manuel (coord.)(2003): *Generación 2002: Premios y Becas de Arte Caja Madrid*. Madrid, Obra Social Caja Madrid. [Cat.exp.] Exposición en La Casa Encendida de Madrid (2002). Comisaria: Oliva, Maria.
- MARCHÁN, Simón; PAZ, Marga (et. al.)(2007): *Speed 2: La velocidad de las máquinas*. Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern. [Cat.exp.] Exposición en el IVAM de Valencia (22.2.07 - 17.6.07). Comisario: Calvo Serraller, Francisco
- MARÍ, Bartomeu, ECHEVARRÍA, Guadalupe (eds.)(2001): *Gaur, Hemen, Orain (Hoy, aquí y ahora)*. Bilbao, Edita Museo de Bellas Artes de Bilbao. [Cat.exp.] Exposición en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao (10.10.01 - 7.4.01). Comisarios: Echevarría, Guadalupe; Marí, Bartomeu.
- RUBIRA, Sergio; HERRÁEZ, Beatriz (ed.)(2006): *Registros imposibles: El mal de archivo*. Madrid, Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid. [Cat.exp.] Exposición en Sala Canal de Isabel II de Madrid (Abril de 2005). Comisarios: RUBIRA, Sergio; HERRÁEZ, Beatriz.
- SANZ I PERSIVA, Vicente (ed.)(2009): *Contra-natura. 10a Biennial Martínez Guerricabeitia*. Valencia, Fundación General de la Universitat de València. [Cat.exp.] Exposición en el Museo de la Ciudad de Valencia (26.1.10 - 20.3.10). Comisario: Sanz I Persiva, Vicente.
- VV. AA. *VideoSpain. 10 años de videocreación en España. PHotoEspaña Festival Internacional de Fotografía. PHE07 (10 años)*. Madrid, La Fábrica, 2007. [Cat.exp.] Exposición en Escuela de Artes y Oficios y Fundación Antonio Pérez (Junio 2007).
- VV. AA. *XIII Muestra de Arte Joven 1997: pintura, escultura, instalación*. Madrid, Instituto de la Juventud, 1997. [Cat.exp.] Exposición en la Sala de Exposiciones del Ministerio de Educación y Cultura de Madrid (2.10.97 - 2.11.97).

### 2.2.3. Páginas web destacadas de Ibon Aranberri:

(consultadas en Febrero de 2015)

Web Galería Pepe Cobo:

[http://www.pepecobo.com/detalle\\_exposicion.php?galeria=1&ano=2007&nota=1&exposicion=18](http://www.pepecobo.com/detalle_exposicion.php?galeria=1&ano=2007&nota=1&exposicion=18).

Web productora Consonni:

<https://www.consonni.org/es>

Web MACBA:

<http://www.macba.cat/es/rwm-fons-ibon-aranberri>

Web Fundación Antoni Tàpies:

<http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique1021>

Vídeo del MNCARS sobre *Organigramas*:

<https://www.youtube.com/watch?v=wPWwzxSoFUK>

Web Museo Secession:

[http://www.secession.at/art/2014\\_aranberri\\_e.html](http://www.secession.at/art/2014_aranberri_e.html)

Web Bial de arte de Corea BusanBiennale2012:

<http://gardenoflearning.info/blog/exhibitions-2/garden-of-learning/artists/ibon-aranberri/>

Web exposición Piel traslúcida de la Fundación Iberdrola:

<http://lapieltranslucida.com/portfolio/ibon-aranberri/>

Blog personal del crítico Peio Aguirre:

[http://peioaguirre.blogspot.com.es/2011\\_05\\_01\\_archive.html#455946275602434885](http://peioaguirre.blogspot.com.es/2011_05_01_archive.html#455946275602434885)

Blog personal de crítico Javier Montes:

<http://www.e-limbo.org/articulo.php/Art/2711>

Web Archivo FX del artista Pedro G. Romero:

<http://fxysudoble.com/es/tesauro/i/ibon-aramberri/>

Web de crítica de arte SalonKritic:

[http://salonkritik.net/09-10/2009/12/sobre\\_modernologias\\_en\\_el\\_macb.php](http://salonkritik.net/09-10/2009/12/sobre_modernologias_en_el_macb.php)

Web de UNIA:

[http://ayp.unia.es/index.php?option=com\\_content&task=view&id=754&Itemid=106](http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=754&Itemid=106)

## 2.3. Olafur Eliasson:

### 2.3.1. Libros:

- ELIASSON, Olafur (2012): *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson*. Barcelona, Gustavo Gili & Studio Olafur Eliasson.
- ELIASSON, Olafur (1998): *Landscapes with Yellow Background*. Umea, BildMuseet.
- ELIASSON, Olafur; ADOLPHS, Volker (ed.)(2002): *Remagine (Large Version)*. Bonn, Kunstmuseum Bonn.
- ELIASSON, Olafur; BORDAS, Carmen; PUENTE, Moisés (ed.)(2009): *Los modelos son reales*. Barcelona, Gustavo Gili.
- ELIASSON, Olafur; EINAR, Thorsteinn (2002): *To the Habitants of Space in General and the Spatial Inhabitants in Particular*. Viena, BAWAG Foundation Edition.
- VV. AA. BIRNBAUM, Daniel (ed.)(2002): *Olafur Eliasson*. London, Phaidon Press.
- VV. AA. ENGBERG-PEDERSEN, Anna (ed.)(2012): *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia*. Cologne, Taschen.
- VV. AA. ENGBERG-PEDERSEN, Anna (ed.)(2003): *The Body as Brain*. Berlin, Studio Olafur Eliasson.
- VV. AA. ENGBERG-PEDERSEN, Anna (ed.)(2008): *Life in Space 3: 09.05.2008*. Dornbirn, Zumbel AG.
- VV. AA. MORGAN, Jessica (ed.) (2001): *Olafur Eliasson: Your Only Real Thing Is Time*. Boston, Institute of Contemporary Art.
- VV. AA. BROWN, Katrina (ed.) (1999): *Olafur Eliasson: Your Position Surrounded and Your Surroundings Positioned*. London, Dundee Contemporary Arts.

### 2.3.2. Catálogos exposiciones:

- BROEGER, Holger (ed.)(2004): *Olafur Eliasson: Your Lighthouse. Works with Light 1991-2004*. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag Publishers. [Cat.exp.]
- ELIASSON, Olafur (2003): *Olafur Eliasson: Funcionamiento silencioso*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía & Studio Olafur Eliasson. [Cat.exp.]
- (2006): *Olafur Eliasson: Your Engagement Has Consequences on the Relativity of Your Reality*. Baden, Lars Müller Publishers. [Cat.exp.]
- ELIASSON, Olafur & BIRNBAUM, Daniel (ed.)(2010): *Olafur Eliasson: Innen Stadt Außen (Inner city out)*. Cologne, Verlag der Buchhandlung, Walther König. [Cat.exp.]



- ELIASSEN, Olafur & MAY, Susan (ed.)(2003): *Olafur Eliasson: The Weather Project*. London, Tate Publishing. [Cat.exp.]
- ELIASSEN, Olafur; JUUL HOLM, Michael; ENGBERG-PEDERSEN, Anna (2014): *Riverbed*. Humlebæk, Studio Olafur Eliasson. [Cat.exp.]
- ELIASSEN, Olafur & MARTÍNEZ CORRAL, Lorena (ed.)(2006): *Caminos de naturaleza / Paths of Nature*. Madrid, Edita Antonia Castaño and Paloma Castellanos. [Cat.exp.]
- ELIASSEN, Olafur & MILLÁ, Martina (ed.)(2008): *La naturaleza de las cosas*. Girona, Fundación Joan Miró & Fundación Caixa Girona. [Cat.exp.]
- STUDIO OLAFUR ELIASSEN (ed.)(2011): *Olafur Eliasson: Your Rainbow Panorama*. Aarhus, ARoS Aarhus Kunstmuseum. [Cat.exp.]
- STUDIO OLAFUR ELIASSEN (ed.)(2009): *TYT (Take Your Time) Vol. 2: Printed Matter*. Cologne, Studio Olafur Eliasson. [Cat.exp.]
- STUDIO OLAFUR ELIASSEN (ed.)(2001): *Olafur Eliasson: Your Only Real Thing Is Time*. Boston & Ostfildern-Ruit, Institute Contemporary Art & Hatje Cantz Verlag. [Cat.exp.]
- SCHNEIDER, Eckhard (ed.)(2001): *The Mediated Motion: Olafur Eliasson in Cooperation with Günter Vogt*. Cologne, Kunsthaus Bregenz, Austria; Verlag der Buchhandlung Walther König, Germany. [Cat.exp.]
- WEIBEL, Peter (ed.)(2001): *Olafur Eliasson: Surroundings Surrounded: Essays on Space and Science*. Cambridge, The MIT Press. [Cat.exp.]

\* La bibliografía de Olafur Eliasson es muy extensa, el artista ha publicado de forma individual –a fecha de Febrero de 2015– ochenta y un libros de su obra entre catálogos de exposiciones individuales y libros de artista, a través del Studio Olafur Eliasson o por medio de diversas editoriales; a los que habría que sumar decenas de catálogos de exposiciones y proyectos colectivos. Aquí, mencionamos sólo las más relevantes para nuestra investigación, por lo que se recomienda –para una mayor panorámica de su obra– acudir a su web oficial donde pueden verse las referencias de todas sus publicaciones:

<http://olafureliasson.net/archive/publication> (consultada en Febrero de 2015)

### 2.3.3. Páginas web destacadas de Olafur Eliasson:

(consultadas en Febrero de 2015)

Web oficial Olafur Eliasson:  
[www.olafureliasson.net/](http://www.olafureliasson.net/)

Web Tate Modern Gallery (Londres):  
[www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project](http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project)

Web MoMA (N.Y):

[http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/olafureliasson/#/visitor\\_images/](http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/olafureliasson/#/visitor_images/)

Web Fondation Louis Vuitton:

<http://www.fondationlouisvuitton.fr/content/flvinternet/en/exposition-olafur-eliasson-contact.html>

Web TED Speaker Program (EE.UU):

[https://www.ted.com/speakers/olafur\\_eliasson](https://www.ted.com/speakers/olafur_eliasson)

Web MNCARS (España):

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/funcionamiento-silencioso-olafur-eliasson>

Web proyecto *Moon* de Ai Weiwei & Olafur Eliasson:

<https://www.moonmoonmoonmoon.com/#sphere>

La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.



## ACLARACIONES Y NOTAS:

### NOTA SOBRE EL DISEÑO, MAQUETACIÓN Y ENCUADERNACIÓN DE LA TESIS:

Quiero señalar que tanto el diseño gráfico como la maqueta y encuadernación de la tesis han sido diseñadas expresamente en consonancia con la estética de las estrategias artísticas de las que versa. Dado que las prácticas y metodologías artísticas que se investigan en esta tesis se encuentran cercanas a la estética del archivo, la documentación y los materiales de registro propios de las ciencias –como la arqueología, la antropología o la fenomenología– se ha querido dar a la tesis una estética más cercana a la de un documento o carpeta de trabajo de campo que la de un libro cerrado sin posibilidad de continuidad. Además, las expectativas que genera la propia investigación dejan inevitablemente abierta la puerta a continuar indagando, por lo que se ha optado por un diseño de encuadernación que aparente ser transitoria –no definitiva–, que el proceso de investigación sigue su curso en un interminable *work in progress*.

### NOTA SOBRE LAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CONSULTADAS:

Quiero expresar mi agradecimiento al magnífico personal de la Biblioteca pública de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, así como mi reconocimiento a sus excelentes fondos bibliográficos, sin los cuales esta tesis doctoral no hubiera sido posible.

### © CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS:

Todas las fotografías que aparecen en esta investigación han sido seleccionadas –escaneadas o descargadas– de los catálogos y páginas webs que se mencionan en el apartado *Referencias Consultadas*. Las imágenes serán utilizadas –exclusivamente– dentro del ámbito universitario de investigación académica, por tanto, no existe ánimo de lucro. A los autores de las fotografías –reseñados en las referencias consultadas– pertenecen los correspondientes © Derechos de Autor de la Ley de Propiedad Intelectual.







La temporalización del espacio.  
Nuevas estrategias artísticas en torno a la naturaleza.